Е. М. БРАУДО

ВСЕОБЩАЯ ИСТОРИЯ МУЗЫКИ

Том второй

(от начала 17 до середины 19 столетия)

1313-666

Государственное Издательство
МУЗЫКАЛЬНЫЙ СЕКТОР
Москва 1925.

313(б)

Главлит № 31388. Москва. 1925 г. Тираж 2000 экз.

Нотопечатня Музыкального Сектора ГИЗ'а. Колпачный, 13. Тел. 11-85

Александру Константиновичу
Глазунову

посвящает свой труд

автор

Второй том Всеобщей Истории Музыки обнимает собой огромный период от начала 17 до середины 19 столетия. Желание отметить все необходимое для понимания исторического развития западно-европейской музыки заставило меня, при чрезвычайном обилии материала, довести изложение в некоторых главах до крайней сжатости. В отдельных случаях я имел возможность использовать новую послевоенную литературу по истории западно-европейской музыки. К сожалению, некоторые очень важные монографии, как, „Geschichte der Oper“ Г. Кречмара и „Sinfonie und Suite“ Нефа, мною были получены слишком поздно и не могли оказать существенного влияния на мою работу. Считаю своим долгом выразить мою благодарность *М. Е. Клита Софоновой, Г. И. Софонову* и *Л. М. Сукневу* за помощь, оказанную мне при чтении корректур и составлении указателя имен. Последний том будет содержать обзор истории музыки от середины 19 века до наших дней.

Е. М. Браудо.

Ленинград, 1 июня
1923 года.

ОГЛАВЛЕНИЕ ВТОРОГО ТОМА.

ОТДЕЛ ТРЕТИЙ.

Эпоха генерал-баса. Начало новой музыки.
(1600—1750)

Стр.

Глава пятнадцатая. Обновление музыки в новых социальных условиях. Возникновение оперы. Флорентийские реформаторы. Пери. Каччини. Генерал-бас. Венецианская школа. Кл. Монтеверди. Его последователи. Оратория. Дж. Кариссими и его стиль. Духовная музыка в Риме, Болоньи и Венеции. Кантата. Сольное пение . . . . 1—16.

Глава шестнадцатая. Инструментальная монодия. Развитие сонаты и сюиты. Сонаты—трио. А. Корелли. Сольная и скрипичная соната. Оркестровый и сольный концерт. Виртуозы 17—18 столетия. Немецкая оркестровая сюита. Искусство игры на скрипке в Германии и Франции. Музыка для клавира и органа в 17 столетии. . . . . 17—28.

Глава семнадцатая. Торжество оперы. Неаполитанская школа и ее господство. Ария де капо. Алессандро Скарлатти. Вокальный стиль неаполитанцев. Господство „бель канто". Оперная симфония. Ученики Скарлатти. Джованни Перголези. Музыка в Риме. Оперные либретто. Венская школа. Итальянская опера в Германии. Комическая опера в 17 и 18 столетии. Опера во Франции. Придворный балет. Люлли. Оркестровка французской оперы. Стиль опер Люлли. Преемники Люлли. Опера в Англии. Пёрсель . . . . 29—49.

Глава восемнадцатая. 1. Немецкая опера в 17 и 18 столетии. Причины ее запоздалого развития. Влияние торговой буржуазии на развитие немецкой оперы. Гамбург, как музыкальный центр. Рейнгард Кейзер. Иоганн Маттессон. Г. Телеман. Пассии. Гамбургская опера. Кейзер, как оперный композитор. Оратория. . . . .

2. Георг Фридрих Гендель. Гендель в Гамбурге. Путешествие в Италию. Прибытие в Англию. Первые оратории. Гендель, как оперный композитор. Оратории Генделя. Его инструментальные композиции. Клавирные сюиты. Характер генделевской музыки. Изучение Генделя. . . . . 50—62.

Глава девятнадцатая. Иоганн Себастьян Бах. Источники его искусства. Роль хорала в добаховской музыке. Кантата и пассия до Баха. Органная и клавирная музыка Баха. Камерная музыка, оркестровые сюиты Баха. Изучение Баха. Его влияние на дальнейшие судьбы музыки. 63—81

ОТДЕЛ ЧЕТВЕРТЫЙ.

Зарождение нового стиля. Возвращение к природе. Эпоха Великой Французской революции.

(1750—1800).

Стр.

Глава двадцатая. Основы нового стиля. Инструментальная музыка после Баха. Маннгеймская школа. Северно-немецкая школа. Симфония в Англии. Венская школа. Французская симфония. Клавирная музыка (немцы, французы, итальянцы). Немецкая художественная песнь. Французские буколические песенки. Французская комическая опера и ее история от Руссо до Гретри. . . . .

2. Немецкая художественная песнь „Аугсбургские конфекты". Оды. Берлинская песенная школа. Немецкий зингшпиль. Комический элемент. Влияние английской „нищенской" оперы. И. А. Гиллер. К. Диттерсдорф. И. Шенк. Венцель Мюллер. „Опера без певцов". 82—101.

Глава двадцать первая. 1. Реформа серьезной оперы. Жан Филипп Рамо и его значение для серьезной оперы. Кристоф Вилибальд Глюк. Смысл глюковской реформы. Роль Кальсабиджи. Большие французские оперы Глюка. Глюк и Пиччини. Французская опера после Глюка. Историческое значение глюковской реформы. . . . .

2. Музыка в эпоху Великой Французской Революции. Изучение музыки этого периода. Роль музыки, как общественно воспитательной силы. Музыкальные празднества и песни французской революции. Революционные гимны. Основание парижской консерватории. Значение республиканской музыки для дальнейшего развития искусства звуков. . . . . 102—115.

Глава двадцать вторая. 1. Иосиф Гайдн. Струнный квартет до Гайдна. Первый период творчества Гайдна. Гайдн симфонист. Его оратории. Характер музыки Гайдна. Влияние Гайдна на дальнейшее развитие камерной и симфонической музыки. Изучение Гайдна. Его связь со славянской национальной музыкой. Гайдн и Россия. . . . .

2. В. А. Моцарт. Композитор эпохи рококо. Зальцбургское пленение. Поездка в Париж. Моцарт и Глюк. Оперные шедевры Моцарта. Влияние Моцарта. Моцарт и русская музыкальная жизнь. Образ Моцарта в литературе. „Моцарт и Сальери" Пушкина. Возрождение Моцарта. . . . .

3. Школа Гайдна и Моцарта. Их современники. Соперники Моцарта. Фортепианные виртуозы моцартовской школы. Клементи. Гуммель. Геслер. Сольная инструментальная музыка. Переход от Моцарта к Бетховену. 116—135.

Глава двадцать третья. Восемнадцатый век в музыке. Музыкальное рококо. Возникновение нового стиля. Музыкальная жизнь в 18 столетии. Господство итальянского и французского музыкального искусства. Музыкальная жизнь в Германии. Париж. Англия. Развитие музыкальных инструментов. Изобретение фортепиано. Опера и симфония в 18 столетии. Социальное положение музыкантов. Мемуарная литература. Теория и история музыки. Зачатки музыкальной эстетики. Руссо и Гердер. Первые образцы музыкальной журналистики. 136—148

ОТДЕЛ ПЯТЫЙ.

Эпоха Бетховена и романтиков.

(1800—1850)

Глава двадцать четвертая. 1800 год в истории музыки. Бетховен, как явление музыкальной культуры. Его связь с прошлым и значение для будущего. Жизнь Бетховена. Три периода. Условность этого деления. Слава и одиночество. Бетховен, законченный мастер. Личность

Стр.

Бетховена. Музыкальное наследие Бетховена. Бетховенские симфонии и программная музыка. Торжественная месса. „Фиделио“. Струнные квартеты и камерная музыка. Фортепианные произведения. Вокальная лирика. Средства музыкального воплощения Бетховена. Мелодия, гармония, контрапункты, инструментовка. Суждение современников о Бетховене. Бетховен и Россия. Изучение Бетховена. 149—168.

Глава двадцать пятая. 1. Немецкие музыкальные романтики. Классицизм и романтизм. Музыкальные элементы в литературе романтиков. Э. Т. А. Гоффман. Романтическое истолкование Бетховена. Л. Шпор. Новый взгляд на музыкальную форму. . . . .

2. Франц Шуберт, Лирика Шуберта. Его инструментальные композиции. Любовь к природе. Хоровые композиции Шуберта. Его музыкально-драматические произведения. Оценка современников. Эстетика Шуберта. К. Леве. Романтическая баллада. . . . .

3. Немецкая романтическая опера. К. М. Вебер. „Фрейшютц“. Поэзия лесов и лугов. Романтики и народная песнь. Значение национального элемента в музыке Вебера. „Оберон“ и „Эврианта“. Вокальные и фортепианные композиции Вебера. Вебер, как музыкальный писатель. Борьба с итальянской оперой. Школа Вебера. Г. Маршнер. Немецкая комическая опера. Николаи и Лорцинг 169—186.

Глава двадцать шестая. 1. Французская опера эпохи империи и реставрации. Значение Парижа, как оперного центра в первой половине 19 столетия. Слияние итальянского и французского стиля. Влияние Французской Революции на развитие оперы. Новые сюжеты. Исчезновение мифологических мотивов. Керубини. Мегюль. Спонтини. Расцвет комической оперы. Буальдье. . . . .

2. Диктатура Россини. Последние представители неаполитанской школы. Начало романтики в итальянской опере. Вагнер о Россини. Винченцо Беллини. Параллель с Вебером. Вырождение итальянской оперы. Доницетти. Итальянские оперные певцы. . .

3. Влияние Россини на французских мастеров. Опера в эпоху июльской революции. „Немая“ Обера. Критические статьи Р. Вагнера о французской опере. Большая историческая опера. Джакомо Мейербер. Школа Мейербера. Борьба против него. Галеви и Адам. Певицы и певцы парижской большой оперы. . . . . 187—205.

Глава двадцать седьмая. 1. Французская музыкальная романтика. Париж в тридцатые годы. Влияние литературной романтики на музыку. Лесюер—учитель Берлиоза. Творчество Берлиоза. Новое понимание симфонизма. Психологическое обоснование программной музыки. Симфония Берлиоза. Его искусство инструментовки. „Реквием“ и другие хоровые композиции Берлиоза. „Осуждение Фауста“. Оперы Берлиоза. Борьба за его признание. Берлиоз в России. Его влияние на русскую музыку. Берлиоз как основоположник современного музыкального искусства. Французская симфоническая музыка эпохи Берлиоза. Фелисьен Давид и Г. Кастнер. Камерная музыка Онслоу. Вырождение французского музыкального вкуса. . . . .

2. Париж, как средоточие инструментальных виртуозов. Паганини в Париже. Гейне о виртуозах начала сороковых годов. Берио и бельгийская группа. Усовершенствование фортепиано Эраром. Тальберг и его школа. Молодой Лист. Влияние оперной музыки на развитие фортепианной виртуозности. . . . .

3. Шопен. Необходимость нового фортепианного стиля. Шопен и польская народная песня. Польская музыка до Шопена. Характер шопеновских композиций. Свободные формы. Прелюдии. Этюды. Роль танца в музыке Шопена. Шопен и Делакруа. Влияние Шопена на музыку 19 и 20 столетия. Шопен, как пианист. Новая исполнительская техника. . . . . 206—228.

Глава двадцать восьмая. 1. Отличительные черты немецкого музыкального романтизма. Мендельсон на грани классицизма и романтизма. Юность Мендельсона. Берлинские академические круги. Биография Мендельсона. Отзывы Гейне о Мендельсоне. Фортепианная музыка Мендельсона. Его оратории. Симфонии и концертные увертюры.

Стр.

Мендельсон, как дирижер и пианист. Его заслуги в деле пропаганды музыки Баха и Генделя. Мендельсон, как выразитель своего времени. Влияние его на судьбы западно-европейской и русской музыки. . . . . 229—248

2. Шуман, как глубочайший выразитель немецкого романтизма. Шуман—писатель о музыке. Борьба с филистерами. Трагический путь Шумана. Фортепианные произведения Шумана. Шуман и Э. Т. А. Гофман. Вокальная лирика Шумана. Его симфонии. Шуман в России. Шумановская школа . . . .

3. Лейпцигская школа. Лейпциг, как центр музыкального просвещения. Мендельсоновский круг. Начало северных школ. Гаде. Стерндаль Бенетт. Наука о музыке в первой половине 19 столетия.

Хронологические таблицы к истории музыки до 1800 года . . . . 249—259

Указатель имен . . . . 260—265

ОТДЕЛ ТРЕТИЙ.

Эпоха генералбаса. Начало новой музыки.

(1600-1750).

ГЛАВА ПЯТНАДЦАТАЯ.

Обновление музыки. Возникновение оперы. Флорентинские реформаторы. Пери, Каччини. Генералбас. Венецианская школа. Клавдио Монтеверди. Его последователи (Кавалли, Чести и др.). Оратория. Джакомо Кариссими и его стиль. Культовая музыка в Риме, Болоньи и Венеции. Кантата. Сольное пение.

Семнадцатый век занимает в истории музыки совершенно особое место. Старое искусство достигло своего апогея, царство контрапункта закончилось вместе с победой новых светских веяний. Человек, освобожденный от гнета церковности, начинает искать в музыке естественного, простого выражения своих интимных, личных переживаний. *Вместе с образованием сильного жизнедеятельного слоя буржуазии*, проникнутой верой в свою творческую мощь, возникают формы, основанные на преобладании *сольного* принципа. Старая контрапунктическая музыка, знаменовавшая собою поглощение переживаний одного лица переживаниями бесчисленного множества других, уступает на пороге 17 столетия место музыке, окрашенной в чисто индивидуальные тона. В этом раскрепощении индивидуальности мы видим главный признак нового времени. **XVII в.**

В такую эпоху перелома создаются новые формы инструментальной и вокальной музыки, В противоположность прежнему связному хоровому стилю возникает *концертирующий*. Он завоевывает не только камерную, но и церковную музыку. Стремление к непосредственности музыкального выражения, к осязательности и образности сближает музыку, до 17 века совершенно лишенную всякой связи с реальным миром, *с драмой*. Безличные голоса заменяются поющими лицами. Из сочетаний музыки с драмой возникает новая, чрезвычайно важная художественная форма, *опера*. **Эпоха перелома. Концертирующий стиль. Опера.**

Еще в 16 столетий идея создания музыкальной драмы, на подобие древнегреческой трагедии, в которой, как смутно ощущали просвещенные люди того времени, музыка играла значительную роль, очень занимала итальянских любителей искусства. Среди поклонников античности существовало твердое убеждение в том, что древнегреческая трагедия производила сильное впечатление на слушателей именно музыкальной своей стороной. **Идея музыкальной драмы в 16 ст.**

Отношение к контрапунктическому стилю.

Все передовые умы были согласны в том, что современная музыка не может равняться с древнегреческой в смысле простоты художественного выражения. Сделалось очевидным, что господство контрапунктической манеры письма противоречит естественным музыкальным требованиям, лишая музыку ее ритмической силы, и поэтической выразительности. Поэтому—так рассуждали друзья музыкального искусства—необходимо создать такой вокальный стиль, в котором соединение слова и звука давало бы возможность в одинаковой мере проявиться как музыкальному ритму, так и выразительности слова.

Опера, как проблема художественного формотворчества.

Флорентийский кружок. Граф Барди

Колыбелью этой великой музыкальной реформы был город Флоренция, где при дворе Медичи собирался кружок знатоков античности. Идеи совсем не музыкального порядка сыграли величайшую роль в этой реформе, столь важной для дальнейшего развития нашего искусства. Флорентинские любители серьезно интересовались вопросом о постановке трагедий Эсхила и Софокла, для чего необходима была музыка, ибо тогдашние знатоки античности исходили из совершенно правильной мысли о том, что древние трагедии не были произведениями чисто словесными. Кружок этот собирался в доме графа *Джованни Барди*, главного устроителя придворных театральных постановок, когда он, в 1594 году, переселился в Рим, у *Якопо Корси*. К кружку принадлежал весь цвет флорентинского образованного общества: *Винченцо Галилеи* отец знаменитого астронома, ученый писатель и композитор, *Джироламо Меи*, автор трактатов по музыке, *Пиетро Строцци* композитор нескольких интермедий с музыкой, *Оттавио Ринуччини* высокоодаренный поэт и, наконец, два музыканта *Каччини* и *Пери*, из которых первый был певцом, а второй капельмейстером флорентинского герцога. В этом кружке усердно обсуждались различные художественные вопросы, и здесь впервые высказано было резкое осуждение господствующему контрапунктическому стилю. Первым теоретическим защитником новых музыкальных идей выступил *Винченцо Галилеи*. Он написал диалог об античной и современной музыке „Dialogo della Musica antica e moderna“ и напечатал его в 1581 году. В этом диалоге, составленном, впрочем, довольно бессистемно, беседа ведется между Барди и Строцци, причем оба они приходят к заключению, что „современная музыка хороша только для необразованных людей, а у знатоков вызывает лишь одно презрение“. Этот трактат, содержавший много совершенно произвольных и неверных утверждений, но написанный с большим темпераментом, сразу обратил внимание образованных кругов на его автора. Чтобы подтвердить правильность своих догадок Галилеи в сотрудничестве с графом Барди написал несколько сольных песнопений с сопровождением инструмента. Темой своих композиций он избрал сцену из дантова „Ада“, а когда первый опыт его оказался успешным, то Галилеи сочинил еще несколько пьес на плач пророка Иеремии. В истории музыки эти первые, до нас, впрочем, не дошедшие образцы пения с сопровождением инструмента получили название „монодий“ и были, повидимому, самыми ранними попытками изобретения светских мелодий, передающих характерное выражение текста.

Винченцо Галилеи.

Монодии Галилеи.

Монодия.

„Ложные монодии“.

Появление таких монодий, в сущности говоря, было подготовлено весьма распространенными в 16 столетии аранжировками всевозможных вокальных композиций для одного голоса с аккомпаниментом лютни (так называемых „ложных монодий.“) Естественно, что в таких обработках значительную роль играл вопрос об установлении каких-либо твердых правил для аккомпанимента. Читатель уже прочел в заглавии настоящего отдела, в применении к целой эпохе, термин „генералбас“. Под этим названием мы разумеем способ обозначения

Генералбас

аккордов при помощи цифр, написанных над или под нотированным басовым голосом. В партитурах того времени выписывались только крайние голоса, и музыканты, имея перед собой басовую партию с условными цифрами, импровизовали свои партии, руководствуясь существующими правилами гармонии. Способ этот стал применяться в конце 16 столетия. Он облегчал инструменталисту отыскивание гармоний для пополнения голоса, а в иных случаях и для самостоятельной игры „tasto solo".

Кто был изобретателем этого способа сказать невозможно. Повидимому честь этого изобретения не принадлежала лично никому: система „генералбаса" была выводом из музыкальной практики, и самый способ начертания его очень характерен для этой эпохи пробуждающегося чувства мелодии. Тем не менее со времен Преториуса творцом „генералбаса" считается *Людовико Виадана*, собственно *Гросси* (Виадана — близ Мантуи — место его рождения). Виадана имел, независимо от своего настоящего или мнимого изобретения „генералбаса" в истории музыки большое значение, как первый автор, писавший культовые композиции для одного или двух голосов с инструментальным сопровождением. Это введение в культ *концертирующего* стиля, то есть такого, который основан был на применении сольного и многоголосного пения с аккомпаниментом инструментов, представлял собою необычайно смелый шаг вперед, имевший, как мы сейчас увидим, большое значение для развития вновь зародившейся оперы и оратории.

Музыкальная практика 16 ст.

Людовико Виадана.

Как мы уже указали выше самое „изобретение" монодий имело в виду создание новой музыкально-драматической формы или, точнее выражаясь, возрождение античной музыкальной трагедии. Выполнение этой почетной задачи было членами кружка графа Барди возложено на двух профессиональных музыкантов *Джулио Каччини* (год рождения неизвестен, умер в 1618 году) и *Якопо Пери* (1561—1633), ревностных посетителей этих литературных бесед. Под влиянием Галилеи и Барди они решили отказаться от привычного многоголосного письма и обратиться „к старой благородной музыкальной декламации греков". Главная заслуга в осуществлении новой художественной формы принадлежит Якопо Пери, сочинившему в 1594 году, уже после от'езда Барди в Рим, на текст поэта Ринуччини музыкальную пастораль „Дафне" (сюжет из грической мифологии—любовь Аполлона к пастушке Дафне). Еще до Пери одна из сцен „Дафне", в виде опыта, положена была на музыку графом Барди. Попытка Пери блестяще удалась. Его пастораль настолько понравилась флорентинцам, что через несколько лет Пери взялся за композицию другого текста Ринуччини „Евридика" (первая из бесчисленных опер на сюжет трогательного мифа об Орфее и Евридике). Опера эта поставлена была на празднестве в честь бракосочетания Марии Медичи с французским королем Генрихом IV и напечатана в 1600 году. Одновременно с Пери на тот же текст сочинил оперу и Джулио Каччини (полное заглавие оперы Каччини: „L'Euridice composita in musica in stile rappresentativo"). Обе „Евридики" дошли до нас и дают возможность сравнить особенности письма Пери и Каччини. И тот, и другой всячески стремились к естественной отчетливой декламации текста. Музыка Пери отличается большей теплотой, у Качинни же можно отметить более текучую мелодику и вообще бо̀льшую заботу о вокальной стороне, но у обоих композиторов нет даже намека на какую-либо драматическую одухотворенность. Хоры по большей части пятиголосные и приближаются к мадригальному типу.

Возрождение античной трагедии.

„Дафне".

„Евридика"

Сравнение „Евридики" Пери с „Евридикой" Каччини.

В предисловии к „Евридике," изданной в Венеции, Пери излагает свой взгляд на задачу музыкально-драматического искусства: „Я убе-

Взгляд Пери на му-

зыкально-драматическое искусство. жден, что древние греки и римляне, которые, по мнению многих, пели свои трагедии в театрах, пользовались особым повышением голоса. Последнее, хотя и превышало обыкновенную речь, но было незначительнее, чем в мелодии, представляя нечто среднее между разговором и пением. Поэтому я отбросил все, что до сих пор мне было известно из пения, и стремился в музыке к подражанию речи, приличному драматическому выражению. Я заметил, как меняется голос при различных выражениях чувств страдания, радости. В таких местах, смотря по силе страстей, я придавал большее или меньшее движение сопровождающему голосу и останавливал его даже в том случае, когда он диссонировал к мелодии, пока певец не достигал момента, где обычно делалось новое ударение и таким образом допускалась новая гармония. Я не могу утверждать, что пение греков и римлян было именно таковым, но полагаю, что музыка создаст нечто, похожее на их трагедию только тогда, когда наше пение приблизится к речи“.

„Stilorecitativo.“

Мы знаем, по описанию современников, что музыкальная трагедия Пери производила на слушателей сильнейшее впечатление, и еще до недавнего времени наука терялась в догадках об истинном смысле выражений „stilo rappresentativo (вспомним полное заглавие „Евридики“ Каччини) recitativo или parlante“. Придавая главное значение „stilo recitativo“ исследователи полагали, что главным отличием нового стиля был „речитатив“ в современном смысле этого слова. Но это было заблуждением: „recitare“ значит просто „исполнять“, сущность же этого стиля заключалась вовсе не в строгом применении „речитатива“, а скорее, в том, что мелодическая линия следовала тексту *ариеобразно*, считаясь с построением поэтической строфы больше, чем со смыслом отдельных фраз или отдельных слов. Важным же стимулом для выработки такого декламационного письма являлась наличность *итальянского* текста, не применявшегося в культовой музыке. Тайну „stilo rappresentativo“ разгадал Гуго Риман в своем большом „Руководстве к истории музыки“ („Handbuch der Musikgeschichte“, B. 2), правильно расшифровав записи первых в мире оперных партитур.

Взгляд Г. Римана.

Характерные особенности опер Пери и Каччини

Мы не имеем возможности, в виду ограниченности места, детально рассмотреть оперы Пери и Каччини. В обоих партитурах имеются увлекательные места, смелые гармонии, рельефный, драматически выразительный ритм. Оркестровое сопровождение опер Каччини и Пери предназначалось исключительно для щипковых инструментов (лютни, гитары, а для ритурнелей в танцовальном характере введены были еще и флейты, которые считались инструментами древних. Смычковые (за исключением лиры) совершенно отсутствовали.

„Nuove musiche“ Каччини.

Как мы видели выше Пери сознательно отказался „от всего того, что до сих пор ему было известно из пения“, стремясь исключительно к подражанию речи. Иначе смотрел на дело Каччини, который сам был певцом. Его вокальная дикция богата различными украшающими вставками. Как ни враждебно относились флорентинские реформаторы к старому контрапунктическому стилю Каччини все же не считал возможным отказаться от вокальных завитков и колоратур, наследия прошлого. В 1602 году он выпустил сборник для сольного пения „Nuove musiche“, которому он сам придавал значение евангелия нового музыкального стиля. Этому сборнику автором было предпослано обстоятельное предисловие „Ai Lettori“. В нем Каччини излагает основные принципы им, как он утверждает, изобретенного нового музыкального стиля. Он требует от певца полного подчинения поэту, но предоставляет первому свободу *украшать* по своему художественному усмотрению вокальную музыку. Однако злоупотребление колоратурами Каччини решительно по-

рицает. За этим вступлением следует целый маленький трактат о различных формах вокального украшения. Прикладная часть сборника состоит из двенадцати одноголосных мадригалов (монодий) и десяти *арий*. Здесь мы находим впервые упоминание этого музыкального термина, обозначавшего монодию строфической формы. Монодии Каччини крайне однообразны, но в целом производят впечатление какого-то напряженного искания действительно нового стиля. Вопреки всем теоретическим предпосылкам их мелодические фразы перегружены различными украшениями. Как руководство к пению сборник Каччини оставался очень распространенным на всем протяжении 17 века.

Содержание сборника Каччини.

Таким образом новая музыка отнюдь не отказывалась от чисто вокальных эффектов, и как Пери, так и Каччини в своих обстоятельных предисловиях, никогда не забывают упомянуть о виртуозном исполнении отдельных партий певцами на первых представлениях их произведений. Чтобы понять тот чрезвычайный успех, какой имели их музыкальные трагедии, надо принять во внимание, что они ставились чрезвычайно роскошно, с участием балета и со сложным расчетом на взаимодействие между хорами и солистами с одной стороны, и сценой и оркестром, с другой. Если же задать себе вопрос, в какой мере новая оперная форма осуществляла идеал древне-греческой трагедии, то можно признать лишь наличность чисто внешняго подражания. В смысле руководящих основных идей опера в культурной и социальной жизни своего времени имела иное значение, чем древне-греческая трагедия В сущности говоря, ее сходство с античными образцами сводилось лишь к формальным признакам (соотношение между диалогом и хором) и к выбору сюжетов, заимствованных из античной мифологии. До 18 столетия эти мифологические сюжеты оставались излюбленным содержанисм текстов. Но то, что для прежних греков было предметом культа, у итальянцев 17 века было только чисто внешним увлечением. Поэтому опере не трудно было, в конце концов, отказаться от мифологических сюжетов и перейти к изображению живых страстей и живых людей. Но для того, чтобы совершился этот поворот, ей нужно было выйти из придворной обстановки на широкий житейский простор, сделаться достоянием народа, окунуться в самую гущу жизни. Как мы сейчас увидим из дальнейшего эта демократизация оперы пошла весьма быстрым темпом. Юная опера, дитя придворных празднеств, плод творческих усилий лучших музыкантов своего времени, высоко ценимая знатоками искусства, стала в скором времени основным элементом музыкально-общественной жизни Италии. Уже в 1601 году „Евридика" Пери была поставлена в Болонье, а в 1604 году „Дафне" того же композитора в Парме. В Риме в 1606 году, во время карнавала, бродячая труппа дала также оперное представление. Автором этой римской оперы был *Паоло Кальяти*. В том же году *Агостино Агоццари* (1578—1640) создал драматическую пастораль „Eumelio"—соединение старой школьной драмы с новой флорентинской оперной пасторалью. Таким образом римская почва была достаточно подготовлена для восприятия нового музыкального стиля. При сочувственном отношении духовенства монодия широкой струей влилась в церковную службу с целью приблизить отдельные драматические моменты ее к сознанию аудитории.

Предисловие Пери и Каччини.

Древнегреческая трагедия и флорентийские оперы.

Эволюция оперы.

Опера в Риме.

Италия, которой принадлежит честь теоретического обоснования и практического осуществления идеи музыкальной драмы, в течение всего 17 века стояла во главе музыкального развития Европы. Мы различаем в истории итальянской оперы этой эпохи *четыре* основных отдела: *флорентинскую оперу* (1594—до третьего десятилетия 17 века), *римскую* оперу (с 1600—до середины столетия), *венецианскую* (с 1637 до

Четыре периода в развитии итальянской оперы 17 ст.

конца столетия), *неаполитанскую* (от последних четвертей 17 столетия до второй половины 18 столетия). Среди этих четырех групп наибольше значение приобрела венецианская опера. Венеция в 17 столетии возглавляла всю оперную жизнь Италии и в середине века ее влияние было столь сильно, что все местные формы итальянского оперного творчества по типу своему совершенно не отступали от венецианского образца. Любители музыки приезжали сюда, чтобы послушать новые оперы: Венеция была для них таким же притягательным центром, каким в конце 19 века был Байрейт.

Клавдио Монтеверди.

Своим господствующим положением венецианская опера обязана деятельности величайшего музыканта 17 столетия и одного из гениальнейших музыкальных драматургов всех времен *Клавдио Монтеверди* (Монтеверде, 1567—1643). Монтеверди был уроженцем Кремоны, учился у кремонского соборного капельмейстера *Марко Индженьери* (1545—1592), автора замечательных мадригалов и месс. В 1590 году он получил место певца и скрипача при мантуанском дворе, пользовался большим расположением местного герцога и сопровождал его в нескольких путешествиях по европейским странам. Важным для него оказалось посещение Бельгии, откуда он привез с собой знание французского вокального стиля. С 1594 года в Мантуе проживал знаменитый Лодовико Виадана, и Монтеверди имел возможность пользоваться общением с ним почти в течение пятнадцати лет. Монтеверди первоначально прославился своим сборником мадригалов, из которых самый знаменитый, третий, вышел в 1592 году. В этих мадригалах он позволил себе чрезвычайно смелые новшества в области гармонии, чем вызвало жесточенные нападки авторитетного теоретика того времени *Джованни Мария Артузи*. В 1601 году Монтеверди занял пост капельмейстера в Мантуе и уже знаменитым музыкантом написал в 1607 году свою первую оперу „Орфей“ на текст Ринуччини для какого-то придворного празднества. За этим оперным первенцом Монтеверди в 1608 году последовала вторая опера „Ариадна“ („Ariadna“), также поставленная при мантуанском дворе. В 1613 году Монтеверди на очень почетных условиях приглашен был капельмейстером в собор Св. Марка в Венеции, где он оставался до своей кончины в 1643 году. Кроме опер Монтеверди оставил восемь сборников мадригалов, небольшое количество церковных композиций, в том числе сборник „Selva morale e spirituale“. Церковные композиции Монтеверди, несмотря на его пост капельмейстера собора Св. Марка, играют второстепенную роль в его творчестве. Главное значение, кроме опер, принадлежит его мадригалам.

Жизнь Монтеверди.

Мадригалы Монтеверди.

„Ариадна“

Значение Монтеверди.

Из числа монтевердиевых опер многие, к сожалению, не дошли до нас, но и то, что сохранилось для потомства, дает нам возможность оценить все его значение для развития оперного искусства. В лице Монтеверди на историческую арену впервые выступает прирожденный музыкальный драматург. Его великая историческая заслуга заключается в том, что бледные схемы флорентинских реформаторов он наполнил живым художественным содержанием. Характерен для него новый термин, им изобретенный, „stilo concitato“ (страстный стиль): мир человеческих страстей—настоящая сфера его творчества.

Монтеверди был слишком самостоятельной натурой, чтобы ограничиться слепым подражанием „stilo rappresentativo“ флорентинцев. Гораздо чаще, чем они, Монтеверди прибегает к закругленным ариеобразным номерам и тщательнее вырабатывает инструментовку своих опер. Так партитура его первого сценического произведения „Орфей“ предполагается для огромного, по сравнению с флорентинцами, оркестра: два клавичембала, две контрабасовые виолы, десять виол да

Партитура „Орфея“.

браччио, две маленькие французские скрипки, две большие лютни, два деревянных органа, две басовые гамбы, четыре тромбона, один ручной орган, три трубы с сурдинами, два корнета (деревянные духовые), маленькая флейта, дискантовая труба. Как видит читатель состав—необычайный даже для нашего времени. Но не столь важно количество инструментов у Монтеверди, сколь искусное пользование оркестровыми красками и умение применять инструментальные тембры в качестве средств музыкального выражения для драматической характеристики. Огромное историческое значение имели также небольшие инструментальные вступления, которые он предпосылал своим операм вместо вокального пролога флорентинцев, а также оркестровые ритурнели, которыми он предварял вокальные номера своих опер. У Монтеверди мы встречаем даже намеки на пользование *лейтмотивами*. Так, например, в „Орфее“ мрачный мотив тромбонов, под звуки которого Орфей нисходит в ад, повторяется вновь в более мягком колорите басовых виол, когда его песнь смягчает Харона. Монтеверди придал речитативу огромную пластическую силу, он обогатил вокальную часть дуэтом, то-есть более развитой по сравнению с простой монодией, музыкальной формой, его хоры стали более гибкими выразителями коллективных переживаний. Как инструментатор Монтеверди удивительных эффектов достигает в произведениях последнего периода, где у него замечается склонность к пользованию одной лишь звучностью струнной группы. Монтеверди—изобретатель очень важного приема в технике струнных, быстрого повторения одного тона, так-называемого *тремоло*. Этот прием Монтеверди использовал впервые в сцене поединка между Танкредом и Клориндой в музыкальной драме на сюжет „Освобожденного Иерусалима“ Тассо. В другом месте он пользуется отрывистыми звуками струнных „пиццикато“ для изображения быстро пробегающей молнии. Таким образом важнейшие приемы современной инструментовки восходят непосредственно к Монтеверди.

Инструментовка „Орфея“

Речитатив у Монтеверди.

Инструментовка последних произведений.

Среди многочисленных опер Монтеверди — всего им написано четырнадцать сценических произведений: опер, балетов и музык к драмам —наиболее важное место принадлежит „Орфею“ и дошедшей до нас только в виде небольшого отрывка „Ариадне“. В смысле художественной выразительности „Орфей“ резко выделяется из среды итальянских опер своего времени, превосходя все, что до него было сделано флорентинцами и римлянами. В свое время эта опера, несомненно, производила впечатление чего-то небывало нового, революционного в искусстве. Как музыкальный драматург Монтеверди пользуется очень удачно диссонансом для выражения сильнейших эффектов, исходя из принципа, что в опере внешняя красивость и приятность звука должна уступать место характерности и так же, как Глюк и Вагнер, он признавал, что слово не раб, *а повелитель музыкальной стихии*. Речитатив у Монтеверди гораздо разнообразнее, выразительнее, чем у флорентинцев. Слово и музыка приведены в точное соответствие.

Гармония у Монтеверди.

Слово и музыка у Монтеверди.

Мы уже говорили выше, что очень важную роль у Монтеверди играет инструментальная часть его опер. В „Орфее“ встречается не менее четырнадцати самостоятельных инструментальных частей („ритурнели“ и „симфонии“, не считая более мелких интерлюдий). Одни из них служили в качестве вступлений, а другие—заключени сцен. Иные имеют чисто иллюстрирующий характер для различных эпизодов оперы. Сценическому действию Монтеверди предписывает инструментальную пьесу, которую он называет „токкатой“. Это первая известная нам в истории музыки оперная увертюра. Монтеверди предписывает исполнять ее три раза подряд. Во время этого исполнения оперная публика

Инструментальная часть в операх Монтеверди.

Токката — увертюра к „Орфею“.

должна занять свои места. Увертюра эта представляла собой краткую фанфарообразную пьесу; еще в более позднее время подобные трубные увертюры служили обычным музыкальным вступлением к оперным спектаклям, и композиторы даже не считали нужным записывать ее, а только делали соответствующую ремарку в партитуре. Непосредственно за начальной токкатой, построенной на C-dur'ном трезвучии, в „Орфее" следует небольшая восьмитактная инструментальная ритурнель к прологу, имеющая в дальнейшем протяжении оперы большое значение. Она еще раз дважды появляется в наиболее важных местах оперы: в конце второго акта, когда Орфей и хор оканчивают свои жалобные песнопения над умершей Евридикой и в конце четвертого акта, когда Орфей покидает вновь царство Плутона, потеряв, вследствие собственной неосторожности, свое счастье. Эту ритурнель

Симфонии в „Орфее".

можно было бы назвать руководящим мотивом скорби Орфея. Вторая „симфония" окрашена в темные тона и написана исключительно для духовых. Появляется она впервые в третьем акте, когда Орфей нисходит в ад и укрощает своим пением опасного стража подземных вод Харона. Впоследствии она вновь интонируется—на этот раз в мягких тембрах струнных—когда Орфей, возвратившись на землю, на цветущие фракийские поля, приветствует солнце. Здесь подземная симфония звучит, как далекое воспоминание об ужасах, виденных Орфеем в аду. Так Монтеверди гениальным прозрением ввел в оперную музыку прием, который, минуя ближайшее столетие, оказал огромное влияние на композиторов 19 века.

Плач Ариадны.

От второй, ближайшей к „Орфею" оперы, написанной Монтеверди в Мантуе, „Ариадны", до нас дошел только единственный номер „плач Ариадны", „Lamento del Ariadna", исторгавший у слушателей потоки слез и считавшийся в продолжение столетия непревзойденным образцом музыкально-драматической декламации. Этот замечательный монолог, в котором композитор действительно затрагивает всю большую скалу человеческих страстей, он впоследствии переработал и включил в сборник духовных песнопений „Selva morale e spirituale", как „Жалобу Девы Марии". Из числа последних опер Монтеверди особенно замечательна „L'incoronazione di Poppea" (1643) раньше всего тем, что Монтеверди здесь *сознательно покидает область античного мифа* и создает прототип исторической оперы. В основу текста, написанного талантливым либреттистом *Франческо Бузинелло*, положена одна из тех драм ревности, которые

„L'incoronazione di Poppea".

впоследствии сделались любимым сюжетом итальянской оперы. Оттон, друг Нерона и его вассал, возвращаясь с войны, находит свою вероломную супругу Поппею в об'ятиях цезаря. Последний, влюбленный в Поппею, для того, чтобы возвести ее на императорский престол прогоняет свою законную супругу Октавию. Весь этот сюжет развернут в тридцати пяти сценах, перегруженных всевозможными эпизодами серьезного и комического характера „accidenti verissimi", как называли их либреттисты, интригами и даже явлениями богов. Это разнообразие сцен давало возможность Монтеверди проявить все свое мастерство психологического анализа. Любовь, ревность, гордость, злобность и мягкость человеческого сердца музыкально выражены здесь с неподражаемой силой. Наряду с глубоко драматическими чертами мы встречаем в опере музыкальные красоты деликатнейшего характера. Техника музыкального диалога доведена до полного совершенства.

Театры в Венеции.

Для постановки своих опер в Венеции Монтеверди имел в своем распоряжении постоянный оперный театр, первый известный нам в истории. В 1637 году здесь открыт был театр Св. Касьяна. В этот театр публика имела доступ за плату, и таким образом опера,

бывшая до тех пор достоянием придворных кругов, сделалась общенародной. Первоначально оперный „сезон“ обнимал лишь время карнавала, но впоследствии стали играть и после пасхи вплоть до поздней осени. За сравнительно короткий срок в Венеции открылись еще три новых театра, и оперные представления сделались одним из главных развлечений широких масс. Искусные певцы, роскошные постановки привлекали венецианцев в эти театры, и при свете восковых свечей, принесенных с собой, они внимательно следили за ходом представления по художественно изданным текстам. Правда, кроме этих восковых свечей театр освещался очень скудно, лишь одним факелом на сцене. Но этот факел был своего рода знамением прогресса: в Германии в 17 веке спектакли устраивались только днем. За Монтеверди последовал ряд композиторов, значительно обогативших музыкально-драматический стиль.

Но прежде, чем проследить дальнейшую судьбу венецианской школы, нам необходимо сделать маленькое отступление, чтобы обозреть успехи оперы в других городах, особенно в Риме, где образовалась самостоятельная школа, имевшая несомненное влияние на самого Монтеверди. В смысле вокального стиля эта школа примыкала к флорентинскому образцу, но характерной чертой для нее являлось развитие хоровых партий. Это об‘ясняется тем обстоятельством, что римская публика уже издавна привыкла к хоровому пению, как культовому, так и светскому и требовала участия хора в оперных представлениях. Кроме того римская школа оказалась очень прогрессивной и в отношении инструментальной части опер. Сценическому действию предпосылалась увертюра (носившая обычно название „симфонии“), арии вводились инструментальными прелюдиями, которые повторялись и в конце вокального номера (ритурнели), а иногда применялся также аккомпанимент инструмента—соло для певческих монологов. Далее римские музыканты очень быстро пришли к заключению, что, хотя речитатив и незаменим в опере, в описательных частях и монологах, но совершенно недостаточен для лирических моментов. Потребность в певучей мелодии, присущая итальянцам, брал верх над чисто рассудочными схемами первых авторов опер, и представители римской школы скоро восстановили мелодию в ее правах. Мы уже говорили выше, что в 1606 году Агаццари своей пасторалью „Eumelio“, в которой он применил впервые мелодичную вариацию, дал новый, усовершенствованный в музыкальном отношении образец флорентинского оперного стиля. Еще важнее были успехи, достигнутые *Доминико Маццоки* в музыкальной драме „La catena d‘Adone“, в которой уже широко развит лирический элемент, а в разработке хора использованы приемы старого мадригального искусства. Маццоки был способным, одаренным богатой фантазией музыкантом, но в отношении драматическом его значительно превосходит *Стефано Ланди*, крупнейший римский композитор этого периода. Юношеская опера Стефана Ланди „Смерть Орфея“, „La morte d‘Orfeo“, поставлена была в Венеции, как раз в год переезда туда Монтеверди. В своей более поздней опере „St. Alessio“ (1634) Ланди пользуется в качестве сюжета церковной легендой и воплощает ее музыкально с большой силой и правдивостью выражения. Ланди важен для истории музыки, как создатель двух очень влиятельных форм: двухчастной арии и так-называемой итальянской увертюры, основанной на контрасте двух оживленно фугированных частей с медленной певучей средней частью. В смысле звуковой пластики, смелости модуляций, законченной красоты речитатива и умения передавать движение человеческих страстей он даже превосходит Монтеверди.

Римская школа.

Особенности римской оперы

„Eumelio.“

Стефано Ланди.

Комическая опера.

Любопытно также отметить и уклон в сторону комической оперы, замечаемый впервые в Риме. Этот жанр развился из тех веселых интермедий, которые по традиции исполнялись между отдельными актами трагических представлений для того, чтобы развлечь зрителей. Так, вместе с идеей создания музыкальной драмы, зародилась и мысль о музыкальной комедии. Первая музыкальная комедия была написана на текст кардинала *Джулио Роспильози*, ревностного покровителя этого оперного жанра. Его фарс „Che soffre, speri“ был переложен на музыку совместно двумя композиторами, *Виргили*, *Мацзоки* (братом Доминико) и *Марком Марацзоли*. Этот музыкальный фарс памятен первым применением „recitatioo secco“ „сухого“, беглого словопения, представлявшего собою живую противоположность патетическому речитативу музыкальной драмы. Наряду с вышеназванными авторами в эпоху расцвета школы выступает еще несколько композиторов, среди которых можно отметить имена *Витторио Лорето* („La Galatea“ 1639), *Микель Анджело Росси* (он сделал попытку использовать для оперы эпос Тассо) и *Луиджи Росси*, „Орфей“ которого уже являет признаки вырождения римской оперы (шел в 1647 году в Париже).

Вырождение римской школы

Венецианские мастера после Монтеверди.

Возвратимся к венецианской школе. Наличность театров вызвала появление композиторов, писавших свои оперы специально для данного оперного учреждения. Первым автором, который писал для театра Св. Касьяна был *Франческо Манелли*. Одновременно с ним работали и другие композиторы *Бенедетто Феррари*, *Франческо Сакрати*, но партитуры их большей частью утеряны для нашего времени. К счастью для истории музыки сохранились если не все, то по крайней мере главнейшие оперы двух самых крупных мастеров венецианской школы после Монтеверди, *Франческо Кавалли и Марко Антонио Чести*.

Франческо Кавалли и его оперы.

Франческо Кавалли (собственно Пьер Франческо Калетти - Бруни 1600—1676), сильнейший представитель *речитативной* оперы, был при Монтеверди певчим церкви Св. Марка, а впоследствии капельмейстером собора. Он написал около сорока опер, в которых является вполне достойным учеником великого венецианского музыкального драматурга. Его музыкальные драмы пользовались огромным успехом не только в Италии, но и за пределами ее. Самым знаменитым его произведением считается опера „Язон“ („Giasone“), первое исполнение которой состоялось в 1649 году, и которая через год была поставлена в Вене. Главным достоинством опер Кавалли является их чрезвычайно выпуклая музыкально-драматическая форма. Разделение речитатива и арии у него проводится гораздо осязательнее, чем у его предшественников, и многие отдельные номера Кавалли сам обозначает этим термином. Одно из самых знаменитых мест в „Язоне“—сцена заклинания Медеи, необычайно простая по композиции, но демонически выразительная. Подобные заклинания вообще очень часто встречаются в венецианских оперных партитурах. Музыкальная критика 18 столетия особенно восхищалась речитативами Кавалли, считая их чрезвычайно сильными и смелыми. Дуэт, введенный в оперу Монтеверди, очень широко трактуется Кавалли. В инструментовке его партитуры уступают Монтеверди, но в них примечательно очень умелое и находчивое пользование струнной группой. В операх Кавалли, написанных для парижской сцены, инструментовка более блестяща и много труда положено на разработку хоровых номеров.

Речитативы Кавалли

М. А. Чести

Второй замечательный венецианский мастер этого периода *Марко Антоний Чести* (1620—1669) был уроженцем Флоренции, одно время служил в папской капелле в Риме, затем был капельмейстером австрий-

ского кесаря Леопольда I, в 1649 году дебютировал на венецианской сцене своей оперой „Orontea“, но переселился в Венецию лишь в 1669 г., за несколько месяцев до своей кончины. Самыми замечательными операми Чести считаются две: „Il pomo d'oro“ (1666) и „La Dori“ (1663). При общности музыкального письма с операми Кавалли произведения Чести, все же, являют некоторые характерные особенности, отличающие их от творений его собрата в деле развития венецианского оперного стиля. Новейший исследователь венецианской оперы *Герман Кречмар* так определяет разницу между творческими натурами этих обоих мастеров: „Творческая натура Кавалли проявляет свое величие в патетических местах и в сценах, где господствует таинственность и трепет. Искусство Чести вдохновляется идиллическими элементами драмы; когда стихия звуков выражает потаенные движения человеческого сердца, когда друг обращается к другу со словами утешения, когда одинокий человек стремится передать свои мечты. Если для Кавалли характерна твердая мелодическая линия и склонность к элементарным оборотам, то Чести совершенно неисчерпаем в передаче деликатнейших, интимнейших настроений“. Необходимо также отметить его мастерски написанные хоры. В операх Чести впервые встречаются ясно выраженная *трехчастная ария*, имевшая столь важное значение для всей дальнейшей оперной и симфонической музыки. Наконец, много внимания исследователями всегда уделялось увертюре к „Il pomo d'oro“, в которой видели первый образец программной оперной увертюры. Если такое определение слишком смело по отношению к увертюре Чести, то, все же, весьма существенно, что в ней применены темы, встречающиеся в самой опере.

Сравнение стиля Кавалли и Чести.

Хоровое письмо Чести.

Еще целый ряд оперных композиторов работали в Венеции в середине и во второй половине 17 столетия. Из них след в истории оставили преемник Кавалли на посту органиста в церкви Св. Марка *Андреа Зиани* (умер в 1711 году, автор пятнадцати опер) ,которого не следует, впрочем, смешивать с его племянником, Марком Антонио Зиани, также венецианским оперным композитором; *Джовани Легренци* (1625—1690), один из значительнейших и плодовитейших мастеров венецианской школы, с которым мы встретимся еще в дальнейшем изложении и *Антонио Драги*, автор восьмидесяти опер, написанных в промежутке между 1663 и 1699 годом. В силу близких торговых и культурных отношений между Венецией и Австрией, эти композиторы, в особенности последний, одинаково царили на венецианской и венской сцене, где их оперы ставились с необычайной роскошью и с помощью очень сложных механических приспособлений.

Венецианские авторы конца 17 ст.

Венеция и Вена.

Приемы *речитативной* оперы Кавалли были развиты в дальнейшем *Антонио Сарторио* (1620—1681—его лучшее произведение „Аделаида“ с чудесной увертюрой), младшим *Зиани, М. Антонио* (1654—1715), художником по преимуществу элегического склада и *Роветтино*. Они образовали демократическое крыло венецианской оперы конца 17 века.

Одновременно с быстрым расцветом оперного искусства развивалась также и оратория. Мы оставили ораторию (см. главу четырнадцатую) в ее первоначальной зачаточной стадии, когда впервые вырабатывался простейший диалог. Впоследствии оратория использовала все достижения нового оперного стиля и, являясь по существу своему духовной оперой, приняла в свой состав арию и речитатив. Однако, руководящая в оперном искусстве Венеция уделяла мало внимания оратории. Главными очагами оратории были Болонья, где с 1616 года находилось отделение римской конгрегации, Модена и Рим. В этих городах с середины 17 столетия оратории регулярно исполнялись

Развитие оратории.

во время поста, когда оперные театры были закрыты. Их содержанием служили не только эпизоды из библии, но и жития святых, различные христианские легенды, разработка которых носила иногда такой характер, что только самое название „оратория“ не позволяло смешивать их со светской оперой. Поэтому трудно искать в оратории 17 столетия признаков настоящего церковного стиля. Оратория никогда не была культовой музыкой, хотя ее и стали вскоре после возникновения исполнять не только в специальных молитвенных залах „ораториях“, но и в церквах при различных торжественных случаях. Создался обычай делить всю ораториальную музыку на две части, из которых первая исполнялась перед проповедью, а вторая после. Такое деление ораторий на две части является общим правилом с 1640 года.

Роль хора в оратории. Так же, как и опере, в народной оратории того времени („oratorio volgare“) хор играет второстепенную роль и этим она резко отличается от позднейших произведений ораториального стиля Генделя, Мендельсона и др. Только в двух местах оратории хор участвовал непременно в конце первой и второй части, для чего текстом служил обычно гимн, или моральная сентенция. Эта часть оратории, по верному замечанию М. Шеринга, только и напоминает о происхождении ее из церковных хвалебных песнопений (laude).

Оратория в Болоньи, Модене и Риме. Ни Монтеверди, ни Кавалли, ни Чести не интересовались формой оратории. Зато Болонья располагала большим числом композиторов ораторий, из числа которых мы назовем *Чезаре Аррести* („L'orto di Gestemane“, „Licenza di Gesù da Maria“—1661), *Маурицио Каццати* („Caino“—1664), *Джованни Колонна*, *Джованни Бассани* („Giona“—1689) и *Антонио Пистокки* („St. Adriano“—1689). В Модене блистали *Бенедетто Феррари* („Sansone“, около 1660) и *Джованни Мариа Бонончини*. В моденской же библиотеке сохранились партитуры ораторий и знаменитого *Александра Страделла*. Но наибольшую плодовитость проявляли все же римские композиторы. Здесь в течение года исполнялось не менее десяти новых ораторий. Мы можем ограничиться лишь перечислением нескольких имен: уже знакомого нам *Доминика Мацоки* („Martirio de'ss. Abbondio ed Abbondanzio“—1631), *Бернардо Паскини*, прославившегося и в качестве органиста, *Джиованно Бьянки*, *Франческо Феджиа* („S. Giov. Battista“) и *Алессандро Скарлатти*. В конце 17 столетия в число городов, где наблюдалось увлечение ораторией вступает и Флоренция, где ряд местных композиторов обслуживал церкви своими партитурами. Если подсчитать общее количество дошедших до нас партитур и ораториальных текстов, то общее число ораторий, написанных между 1640—1700 годом, будет около тысячи.

Замечательнейшие оратории. Оратория обогатила Италию не меньше, чем опера, хорошей музыкой. Среди моденских и римских композиторов находятся авторы первоклассного значения. Так, например, оратория „Самсон“ *Бенедетто Феррари* по силе своего драматического выражения и характерной обрисовки двух главных действуюших лиц Самсона и Далилы может быть поставлена наряду с лучшими операми Кавалли. Очень ярким и прогрессивным для своего времени мастером является *Алессандро Страделла*, одна из шести ораторий которого „S. Giovanni Battista“, всегда пользовалась легендарной славой, так как ее связывали с романтической судьбой самого автора. Страделла является непосредственным предшественником Генделя, с которым его роднит грандиозность стиля, великолепное владение хорами и очень выразительная мелодика. Третий крупнейший мастер ораторий 17 столетия *Алессандро Скарлатти* будет рассмотрен нами в главе о неаполитанской школе.

Кроме так называемой „народной“ оратории („oratorio volgare“) с итальянским текстом сначала в Венеции, а потом и в Риме стал прививаться другой род—„латинская оратория“. И в этой области Рим овладел господствующим положением, устраиваемые ежегодно во время великого поста духовные концерты с латинскими ораториями сделались средоточием всего образованного римского общества. Эти концерты имели двоякую притягательную силу: во-первых, роскошь хорового исполнения, (обычно хористы располагались на отдельных трибунах и распределялись на несколько групп, сменявших друг друга), а во вторых, участие солистов на органе и виоле, заполнявших своей игрой промежутки между отдельными номерами. Современники утверждали, что эти духовные концерты представляли наиболее ценное в музыкальной жизни Рима. **Латинская оратория.**

История этих ораториальных концертов тесно связана с именем композитора, которому суждено было оказать величайшее влияние на итальянскую и немецкую музыку ближайшего периода. Имя этого музыканта *Джакомо Кариссими* (1605—1674). Он был капельмейстером в церкви Св. Аполлинария в Риме и вместе с тем хормейстером так называемой германской коллегии, где получали свое образование немецкие клирики. Кариссими принадлежит большая заслуга в развитии монодического стиля и в создании особой вокальной формы *кантаты*, под которой разумеют вокальные произведения с инструментальным сопровождением, состоящие из соло, дуэтов и хоровых номеров. Такие вокальные пьесы стали появляться уже в самом начале развития монодии. Кариссими сумел придать этой форме художественную значительность, глубину выражения и звуковую законченность. Стиль его кантат, чрезвычайно легкий и изящный, отличался живой ритмикой, образцовой декламацией и почти полной свободой от прежних церковных оборотов мелодики. Будучи сам певцом и учителем пения Кариссими дал пример тщательной обработки партий голоса. Он был, между прочим, составителем трактата об искусстве пения, существующего ныне лишь в немецком переводе. В качестве автора ораторий к латинским текстам Кариссими при крайней сжатости формы проявляет большую изобразительную силу и умелую трактовку хора, как участника драматического действия. Большинство ораторий Кариссими вводится трехголосными инструментальными симфониями, а в иных („Iephta“, „Dives malus“) повествовательным речитативом „историка“—так в латинских ораториях назывался рассказчик. Текст его ораторий в прозе заимствован из латинской библии (vulgata) с небольшими поэтическими вставками. **Джакомо Кариссими.** **Кантата.** **Оратории Кариссими.**

Наряду с церковными кантатами Кариссими создал и ряд светских так называемых камерных („cantata di camera“). Это форма вытеснила старый мадригал. Камерные кантаты Кариссими, дошедшие до нас в большом числе, но изданные лишь в немногих образцах, носят также названия арий, дуэтов, серенад. Оне частью одноголосны, частью многоголосны и состоят из речитативов и ариозных номеров. Речитативы Кариссими еще его современники признавали образцовыми. Эти произведения отличаются благородной мелодикой и чистотой гармонии. Многоголосные кантаты переходят в драматические сцены, не теряя своего чисто музыкального характера, ибо на место конкретных действующих лиц композитор ставит только голоса. Есть среди светских кантат и комические пьесы, например: „Завещание осла“, дуэт Демокрита и Гераклита, шутки на правила латинской грамматики. К светским кантатам Кариссими тесно примыкают и его моттеты и священные песнопения, едва ли отличающиеся по своему стилю от его вокальных камерных произведений. **Камерные кантаты.**

Слияние латинской оратории с народной ораторией.

Еще несколько композиторов, современников Кариссими отдали свои силы служению латинской оратории. Но постепенно она оторвалась от библейской почвы, стала пользоваться латинскими стихотворными текстами, сближаясь с народной ораторией (oratorio volgare) и конце концов слилась с ней. В итальянской церковной музыке 17 столетия вновь первенствующее значение начинают приобретают большие хоровые композиции (мессы, моттеты, псалмы) на некоторое время оттесненные развитием новых вокальных форм. Почти каждый крупный город Италии выдвигает значительных церковных композиторов, и опять таки Рим занимает первенствующее место.

Сближение Палестриновского стиля с новыми веяниями.

Среди римских композиторов, работавших над сближением строгого стиля Палестриновской эпохи с новыми музыкальными веяниями о первую очередь должны быть названы *Феличио Анерио*, уже упомянутый нами в предыдущей главе, *Григорио Аллегри* (1584—1652), автор знаменитого 9-голосного „Miserere", написанного для двух сменяющих друг друга хоров, и *Антонио Чифра* (1575– 1638), один из самых искусных контрапунктистов римской школы. К следующему музыкальному поколению принадлежат выдающиеся контрапунктисты *Орацио Беневоли* (1602—1672), среди произведений которого имеется 48-голосная месса для 12 хоров и его ученик *Джузепе Эрколе Барнабеи* (1620—1687), деятельность которого протекала главным образом в Мюнхене. Все эти композиторы находятся под несомненным влияниям венецианской школы, которая, отступая от чистой традиции хорового пения, считала допустимым участие инструментов в церковном богослужении. Хотя главное внимание венецианских музыкантов 17 века направлено было на оперу, но все же можно указать и несколько крупных имен в области музыки культа. К числу последних относятся *Джованни Бассани* (1657—1716), который наряду с моттетами, мессами и ораториями писал очень ценные инструментальные композиции камерного стиля и *Джиованни Легренци* (1625—1690), директор консерватории „Dei Mendikanti" в Венеции, учитель целого поколения музыкантов и живой центр венецианской музыкальной жизни, одинаково принадлежавший, как светскому, так и церковному искусству,

Венецианские церковные композиторы.

Искусство пения в 17 ст.

Подводя итоги развития вокальной музыки на протяжении 17 столетия, мы должны указать на тот огромный под'ем, какой испытало в этот период искусство пения. Сольное и концертирующее пение оказывает решающее влияние не только на светскую, но и на церковную музыку. По примеру Виаданы „концертирующие моттеты" начинают сопровождать органом, а потом и струнными иструментами. Во второй половине 17 столетия камерная кантата с ее утонченным сольным пением вытеснила хоровой моттет „а капелла", который разрабатывается теперь преимущественно немецкими музыкантами.

Литература для сольного пения.

Очень большого развития достигла литература для сольного пения. Итальянские источники того времени различают три рода *вокального стиля*: stilo recitativo, stilo rappresentativo и stilo espressivo. Установить принципиально различие между ними очень трудно. Эти стили отличались друг от друга большей или меньшей степенью драматической одухотворенности и эмоциональной выразительности. Начиная с 1600 года большое распространение получают так называемые сольные мадригалы с сопровождением клавишного инструмента. Все чаще (в кантатах *Разы*—1620—впервые сознательно проводится разница между симметрической и не симметрической музыкальной декламацией) появляется в музыкальном обиходе выражение „ария", под которым разумели сначала одно- или двухголосное песнопение, „монодии", составлявшие обычное содержание вокальных сборников. Эти ранние арии еще не имели

определенной формы. Они представляли собой или декламационный речитатив, или приближались к народной песне. Тексты имели духовное или светское содержание. Образцом для подобных сборников была „Nouve musiche“ („Музыка будущего“) *Джулио Каччини.* Последний делил вокальные пьесы на „мадригалы“—подобие маленьких драматических сцен—и „арии“ в куплетной форме. За первую половину 17 столетия появилось большое количество таких сборников, зачастую под заглавием „музыка“ („Musiche“), указывающим на широкое распространение в повседневном музыкальном быте таких сборников. Наиболее известные сборники следующие: *Доменико Брунетти*—„Euterpe“, 1606; *Якопо Пери* „Varie musiche“, 1610; *М. да Гальяно* „Musiche“, 1615; *А. Брунелли*, „Scherzi, Arie“, „Canzonette e Madrigali“ 1616; *Франческо Каччини* „I libro delle musiche a una e due voci“ 1618; *Филиппо Витали* „Musiche a una e due voci“ 1618, „Varie Musiche“ 1620; *Клауди о Сарацини* „Musiche“, 1614; *Джироламо Фрескобальди*, „Arie musicali“ 1630.

„Мадригалы и арии“.

Вместе с реформой сольного пения появляется и новый тип певцов. „Прежде певцы“, рассказывает римлянин Пьетро делла Валле, „кроме трелей и пассажей и хорошего голоса не знали иного искусства пения, чем piano или forte, crescendo или decrescendo, но выразить страсти и смысл слов звуком голоса они не были в состоянии. Этого не умели делать даже римляне, пока их не научил Эмилио де Кавальери, сам вышедший из хорошей флорентинской школы. Только благодаря ему у нас введена была лучшая манера исполнения“. Основоположником итальянской школы пения ренессанса был неоднократно нами названный *Джулио Каччини.* Его предисловие к „Nouve musiche“ содержит подробные указания для певцов относительно чистой интонации, применения нарастания и ослабления голоса и различных вокальных украшений. Каччини считает злоупотребление последними одним из самых вредных недостатков и советует применять их только в заключительных каденциях и то только на долгих, а не кратких слогах. Затем Каччини требует полной свободы певцов в обращении со звуковым материалом для драматической выразительности пения, советует избегать „искусственных звуков“ („voci finti“, фальцетт) и главное внимание обращать на правильное дыхание.

Новый тип певцов.

Учение Джулио Каччини.

В связи с повышенными требованиями, пред‘являмыми певцами, они стали занимать и более видное место в музыкальной жизни 17 столетия. Привиллегированным было положение оперных певцов. В оперных либретто, до нас дошедших, их имена упоминаются наряду с фамилиями поэтов и композиторов. Многие из них достигли высоких почестей. Блестящим периодом виртуозного пения был конец 17 столетия. Преобладали певцы, а не певицы. Мужчины, если они располагали естественным тембром своего голоса, исполняли низкие партии. Если же они подверглись кастрации, что делалось для сохранения в зрелом возрасте детского голоса, исполняли партии альта или сопрано. Певицы допускались на сцену очень неохотно и в ограниченном количестве по соображением нравственного порядка. В церковной музыке участвовали мальчики и так называемые „фальцетисты“ (alti naturali), исполнители контральтовых партий. Эти „фальцетисты“ были по большей частью испанцами. В 15 и 16 веке они принимали значительное участие в папском хоре, в 17 их стали вытеснять кастраты. Но на всем протяжении столетия их можно встретить в придворных капеллах.

Оперные певцы.

Певицы.

Фальцетисты.

Когда появился впервые отвратительный обычай кастрировать (оскоплять) певцов, сказать трудно. Эпоха расцвета пения кастратов относится к 17 и половине 18 столетия, а последние их представители существовали еще до первой половины 19 столетия. В папской капелле

Кастраты.

первый кастрат, патер *Джироламо Розини*, появился в 1601 году. Одновременно с этим упоминаются также и первые оперные певцы-кастраты. Они исполняли, как женские, так и мужские партии Кастраты соединяли тембр и регистр детского голоса с развитыми грудью и легкими взрослого мужчины, благодаря чему могли исполнять длиннейшие пассажи. Их ценили также за удивительную чистоту голоса.

Знаменитые певцы и певицы. 17 столетия.

Число прославленных имен певцов и певиц в 17 столетии далеко не столь велико, как в 18. Среди певиц блистали имена флорентинок — *Витория Аркилеи*, мантуанок — *Клаудиа Каттанеа*, *Катарина Мартинелли* (умершая уже на восемнадцатом году жизни), римлянок—*Маргарита Коста*, *Феличита Уга*, *Адриана Базиле*. Несомненно, что эти певицы должны обладать и известным драматическим дарованием, так как женские партии в операх венецианских и римских авторов требовали не только хороших голосов, но и большого разнообразия сценических оттенков. Из певцов наиболее прославленными были, кроме композиторов Каччини и Пери, *Николини*, *Бьянки*, *Лоренцини*, *Панни*, *Бифурки*, *Пессарини*. Знаменитыми кастратами 17 столетия были: *Виттори*, *Ферри*, *Гросси*, но только в 18 веке итальянские кастраты начинают приобретать мировую известность.

Литература к главе пятнадцатой.

Литература к главе пятнадцатой.

Флорентинская реформа: H. Riemann. Handbuch der Musikgeschichte, B2. *A. Solerti*, Musica, ballo e drammatico arte alla corte Medicei dal 1600 a 1637 (Флоренция 1905).

Romain Rolland. Histoire de l'opera en Europe avant Lully et Scarlatti. (Париж 1895).

H. Parry. The music of the XVII century (Oxford history of Music т. IV, Оксфорд 1902).

Венецианская школа: L. N. Galvani. I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII (1878).

Hugo Goldschmidt. Studien zur Geschichte der Oper im siebzehnten Jahrhundert. (Лейпциг 1901).

E. Vogel. Claudio Monteverdi (Vierteljahrschrift für Muswis. Лейпциг 1887).

H. Kretzschmar. Die venetianische Oper (ib. 1892).

Его же. Beiträge zur Geschichte der venezianischen Oper. Jhrb Peters. 1907.

Его же. Geschichte der Oper (Лейпциг 1919).

A. Solerti. La rappresentazioni musicali di Venezia dall 1571 al 1605 (Rivista musicale IX).

Римская школа: H. Goldschmidt. Studien zur Geschichte der Oper im 17 Jhrh. *A. d'Ancona*. Origin. del Teatro italiano 1900. *N. d'Arenzio*. Die Entstehung der komischen Oper. (перев. с итальянск.) Лейпциг 1892.

Оратория: A. Schering. Geschichte des Opatoriums. Лейпциг 1911.

Моттет: H. Leichentritt. Geschichte der Mottete (Breitkopf und Härtel Лейпциг 1909).

Итальянская школа пения: H. Goldschmidt. Die italiänische Gesangsmethode des 17 Jahrhunderts. (Бреславль 1890).

Оркестр итальянской оперы 17 ст.: H. Goldschmidt „Das Orchester der italienischen Oper im 17 Jhr". (Sammelb, der I. Mus. Ges. IV). *A. Heuss*. „Die venetianische Opernsinfonie" (Sammelb. der I. Mus. Ges. II).

ГЛАВА ШЕСТНАДЦАТАЯ.

Инструментальная монодия. Развитие сонаты и сюиты. Сонаты—трио. А. Корелли. Сольная и скрипичная соната. Оркестровый и сольный концерт. Виртуозы 17—18 столетия. Немецкая оркестровая сюита. Искусство игры на скрипке в Германии и Франции. Музыка для клавира и органа в 17 столетии.

Усовершенствование струнных инструментов.

Мы видели из предыдущего изложения, что в конце 16 столетия на севере Европы обозначился расцвет музыки для клавишных инструментов. Усовершенствования струнных инструментов, сделанные в Италии, перенисли именно на них главную роль в области невокальной музыки. С другой стороны оперная реформа и появление вокальной монодии должны было оказать самое сильное влияние на сольную и ансамбельную игру инструментов. Вернее, флорентинская реформа, а в связи с ней и та новая роль, которая уделялась инструментам в опере, дали толчок к созданию совершенно новых форм инструментальной музыки. Это чрезвычайно важное музыкальное движение совершилось в течение 17 столетия. Но прежде, чем перейти к анализу обновленных инструментальных форм и к описанию тех путей, которые вели отныне музыку к новым достижениям в области инструментальной, необходимо в кратких чертах ознакомить читателя с самими материальными орудиями музыкальной культуры, при помощи которых эти успехи были достигнуты.

Новый тип струнных инструментов.

Число инструментальных родов в 17 столетии сократилось, но их конструкция значительно усовершенствовалась. Некоторые роды совершенно исчезли, отдельные инструменты вышли из музыкального обихода, а другие перешли в родственные формы. На главный план выступают смычковые инструменты, и струнный квартет делается основой всей инструментальной музыки. Скрипка, альт, виолончель и контрабас получили свою нынешнюю конструкцию уже в 16, а отчасти в 17 столетии. Но их предки, широко разветвленное семейство *виол*, сохраняются еще до начала 18 столетия.

Семья виол.

Виолы разделялись на виолы да браччио (плечевые, ручные) и виолы да гамба (коленные). Каждый из этих родов разветвлялся на пять-шесть видов соответственно своему тембру и размеру—дискантовые, альтовые, басовые и т. д. От семьи скрипок виолы раньше всего отличались внешней формой, числом струн и рисунком звукового отверстия. Резонансный ящик по направлению к шейке заострялся, боковые вырезы имели форму правильного полукруга, и обе деки были совершенно плоски, без всякой выпуклости. „Виола да браччио“, то есть ручная виола, не всегда соответствует своему названию, так как существовали столь большие разновидности ее, что едва ли на них можно было играть, прикладывая инструмент к плечу. Особую группу смычковых инструментов составляют те, которые, наряду с кишечными струнами, имели еще „бурдонирующие“ (то есть созвучные) металлические, расположенные рядом с грифом. То были: лира, виола д'амур, (еще поныне применяемая у некоторых композиторов), баритон — род виолы да гамбы — инструмент, который сохранился до конца 18 столетия.

Скрипка. В середине 16 столетия появляется скрипка. Ее конструкция сразу оказывается столь целесообразной и по своим внешним формам удобной, что почти с момента своего появления на свет скрипка стала вытеснять более старые формы смычковых инструментов. Не случайно ее родиной была северная Италия, ибо здесь у склона Альп росла особая порода хвойных, качества которых обусловливали высокие звуковые достоинства инструментов, приготовленных из этого материала. *Никола Амати* (1596—1634), *Джузеппо Антонио Гварнери* (1687—1742) и *Антонио Страдивари* (1644—1736)—вот три имени, с которыми связана старая слава итальянского инструментального строительства. Все названные нами мастера строили скрипки четырех, еще ныне применяемых величин: скрипку, альт, виолончель и контрабас.

Духовые. Значительное обогащение испытала и группа духовых инструментов. Из числа свирелеобразных значительную роль играл в 17 и в 18 столетии альтовый гобой, так называемый „английский рожок“, в ту эпоху—„охотничий“, „oboe di caccia“. Фагот также встречался в различных величинах (квартовый фагот, квинтовый фагот), но преимущество принадлежало инструменту обычного в наши дни размера. Очень важные изменения внес в конце 17 столетия инструментальный мастер *Христоф Деннер*, который был изобретателем кларнета, инструмента, отличавшегося от гобоя тем, что в него воздух вдувался через простой тростниковый наконечник.

Влияние флорентийской реформы на инструментальную музыку. Реформа флорентинцев первоначально оказала только косвенное влияние на инструментальную музыку. Не могло быть, конечно, речи о непосредственном перенесении принципов речитативного стиля на инструменты, так как главный смысл вокального речитатива, корректная декламация, не мог осуществиться в музыке, которая не была связана со словом. Если все же и в инструментальной музыке, начиная с 1600 года замечается поворот, приведший к замене господствующего многоголосного стиля письмом для одного или двух голосов с цифрованным басом, то эти инструментальные „монодии“ не могут сравниваться с речитативом Кавальери, Пери и Каччини, а имеют своим источником форму церковного *концерта*. Эта форма основана на выступлении нескольких голосов, соперничающих в блеске виртуозности исполнения. Самое слово „концерт“ обозначает „сговор“, состязание. Первыми образцами этой в высокой степени важной инструментальной формы, господствовавшей свыше 150 лет, *в эпоху расцвета музыкального индивидуализма, обусловливаемого ростом капиталистических сил*, были концерты итало-еврейского композитора, мантуанского раввина *Соломоно Росси*, автора первых в истории музыки *сонат—трио*.

Соломон Росси. Неменее важен Росси, как один из первых мастеров инструментальной вариации, которая, как мы уже указали выше, играла такую большую роль в английских композициях для верджинэля. Росси установил тип сонаты для трех инструментов. Его последователь *Биаджо Марини* из Бреши первый стал писать подобные композиции только для одного мелодического инструмента с генералбасным сопровождением. Вновь найденная форма сольной сонаты быстро получила большое распространение среди итальянских композиторов

Скрипачи 17 столетия. в лице *Джиованни Баттиста Фонтана*, *Мария Фарина*, *Массимилиано Нери*, *Марко Уччелини*, флорентинца *Никола Кемпи* и других. Так как обычно самые скрипачи-исполнители были авторами этих произведений, то уже в первых сонатах стала обозначаться склонность в пользовании виртуозными приемами, иногда приводившая к злоупотреблению ими. Первоначально же инструментальные монодии робко подражали вокальным образцам.

Оркестровая игра в 16 и 17 ст. Оркестровая игра еще в 16 столетии, как мы указывали выше, достигла большой высоты. Оркестры принимали участие во всех круп-

ных событиях общественной жизни, торжественных в‘ездах, освящениях, свадебных торжествах и так далее. При этом либо исполнялись на струнных и духовых вокальные моттеты, либо на инструментах играли последовательность танцев (сюиты), либо большие многоголосные сонаты. Старо-итальянские церковные оркестровые сонаты, блестящие образцы которых созданы были *Джованни Габриели*, уже в конце 16 столетия основаны были на принципе постоянной смены двух раздельных частей оркестра. Обычно более обширные по составу оркестровые группы соперничали с сравнительно маленьким и более слабым инструментальным ансамблем. Композиции такого рода, предназначавшиеся для культовых празднеств могли звучать хорошо и мыслимы были только под сводами церкви с благоприятной акустикой. С середины 17 столетия такие многоголосные концертирующие торжественные сонаты особенно привились в Болонье. Среди болонских музыкантов, принадлежавших к составу оркестра собора Св. Петрония, мы назовем *Морицио Кацшати* (Sonate a 2—5 voci, 1665), *Андреа Гросси* (Sonate a 2—5 voci 1682), *Джованно Боночини* (Sinfonie a 5—8 voc., 1685), *Джузеппо Торелли.*

Болонские мастера.

Важное место в истории сонаты занимает *Легренци*, уже знакомый нам венецианский мастер оперы. У него впервые крайне неустойчивые формы обозначения его предшественников приняли определенный характер. Им установлены два типа сонат „sonata di chiesa“ (церковная соната) для нескольких инструментов состоявшая, из четырех частей с различными обозначениями темпов и размеров, и камерная соната (sonata di camera), которая состояла из последовательности танцовальных пьес и была близко родственна сюите. Ближайшим последователем Легренци был *Джованни Баттиста Витали* (1644—1692) и *Джованни Бассани* (1657—1718), учитель *Корелли.* Двенадцать трио-сонат Витали могут служить образцом тогдашней церковной сонаты. Последовательность и содержание ее частей были таковы: первая часть—фугированное аллегро с кратким вступительным Grave, которое, впрочем, иногда отсутствовало; вторая часть—краткое Grave, имеющее родство со вступлением первой части, третья часть—простая мелодическая в спокойном движении, четвертая часть—фугато на элементы темы первого фугато. Этот тип оставался обязательным и для композиторов ближайшего периода.

Два типа сонат.

Сонаты Витали.

Камерная соната основывалась на немецком музыкальном обычае соединять ряд танцев в одной и той же тональности в сюиту (партию). Настоящую камерную сонату нельзя найти в Италии ранее половины 17 столетия, куда ее занес из Германии композитор *Иоганн Розенмюллер* (1620—1684). Он же впервые снабдил танцовальную сюиту итальянской „симфонией“, то-есть пьесой свободной композиции по образцу итальянских оперных вступлений, в виде первой части. Иначе едва ли немецкая сюита получила бы вообще название сонаты. Весьма возможно, что с этого момента обозначился контраст камерной сонаты (сюиты), по существу своему германского происхождения, и итальянской церковной сонаты (канцоны—см. главу 14-ую), в особенности с тех пор, как последняя отказалась от чрезмерной дробности и мелочности форм. Потом произошло постепенное слияние обоих родов сонат, и у гениального мелодиста *Антонио Верачини*, флорентинского композитора, они образуют художественное единство. Музыкантом, который окончательно упрочил достижения своих предшественников и сам явился предвестником и отцом инструментальной камерной музыки более поздних веков был *Арканджелло Корелли.* Мы должны уделить ему центральное место при рассмотрении вопросов, затронутых в настоящей главе.

Камерная соната.

Арканджелло Корелли.

Арканджелло Корелли родился в феврале 1653 года в Фузиньяно и скончался 12 января 1713 года в Риме. Игру на скрипке он изучил у Бассани и у папского капельмейстера Симонелли. Из его биографии можно установить только отдельные факты. Менее всего известна первая половина его жизни. Полагают, что около 1670 года он посетил Париж, но для этого нет достаточных доказательств. Более вероятным является его пребывание *в Германии.* Свою первую композицию Корелли издал в Риме в 1683 году, и мастер сделался любимцем просвещенных римских кругов. В лице кардинала Оттобони он нашел покровителя и проживал во дворце его до самой смерти. Здесь, в доме кардинала, устраивались постоянные концерты при участии специального оркестра, а также и оперные представления. Кроме того Оттобони принимал участие в собраниях „аркадской" академии, ставившей себе целью содействовать процветанию музыки и поэзии в Италии. В такой высоко художественной обстановке Арканджелло Корелли прожил вторую половину своей жизни, и обстановка эта оказала самое благоприятное влияние на его музыкальное творчество, Карелли был одним из немногих итальянских композиторов, который совершенно не сочинял вокальной музыки, а всю свою творческую энергию обратил исключительно на инструментальную. Регулярные концерты во дворце Оттобони находились под его постоянным руководством. В доме кардинала, оказывавшего широкое гостеприимство иностранным артистам, он познакомился с Генделем в 1708 году. Слава Корелли, как скрипача виртуоза распространилась далеко за пределы Италии, но повидимому его техника не отличалась особым совершенством, как это явствует из различных анекдотов. Известно например, что при исполнении генделевой оратории „Il trionfo del tempo" он не смог удовлетворить требование немецкого мастера и досадливо ответил на замечание Генделя: „мой милый саксонец, ваша музыка написана во французском стиле, которого я совершенно не знаю". Последние годы своей жизни он впал в глубокую меланхолию, причиной которой, как говорят, были композиторские неудачи, произведшие глубокое впечатление на самолюбивого мастера. Он похоронен в римском Пантеоне, рядом с Рафаелем, и могила его украшена очень патетичной надписью: „maestro di maestro, virtuosissimo di violino, vero Orfeo di nostri tempi", свидетельствовавшей о том поклонении, каким он пользовался у своих современников. Корелли оставил после себя значительную школу, и история навсегда закрепила за ним славу создателя художественной игры на скрипке и формы сольной скрипичной сонаты с басом.

Кардинал Оттобони.

Корелли и Гендель.

Инструментальный концерт.

Формой, близкой к сонате, является, как мы уже указали выше, инструментальный концерт, основной принцип которого—соревнование группы инструментов или одного инструмента с остальной массой. За последнюю треть 17 столетия этот принцип концертирования оркестровой группы принимает особый характер в виде так называемого, „concerto grosso". В концерте противопоставляется с одной стороны „концертино", маленький концерт, то есть группа небольшого числа инструментов, чаще всего три смычковых инструмента—голоса „украшающие"—которым представлялась известная свобода в импровизации гармонических голосов и самостоятельных контрапунктов, а с другой стороны оркестр, именуемый „concerto grosso", то есть „большой концерт", отдельные голоса которого называются „рипиенными" (ripieni), в противоположность сольным голосам. Название этой части исполнительского аппарата, „concerto grosso", было перенесено и на всю форму композиции. Так же как и сонаты, концерты grossi под-

Concerto grosso.

разделялись на *церковные* (da chiesa) и *камерные* (da camera). Оба эти понятия в отношении стиля вполне совпадали с церковной и камерной сонатой. В эпоху расцвета концертино обычно состояло из трио: двух скрипок и виолончели (чембало или органа), а состав „гроссо", кроме усиленного количества тех же инструментов, содержал еще виолы. В Германии впоследствии встречались и concerti grossi с духовыми концертино, или такие, где комбинировались соло струнных и духовых, как это показывают „бранденбургские концерты" Иоганна Себастьяна Баха.

Насколько мы можем судить в настоящее время Арканджелло Корелли был первым итальянским мастером, который прочно облюбовал эту форму в своих композициях. По крайней мере мы имеем историческое свидетельство, принадлежащее его современнику немецкому композитору *Георгу Муффату*, о том, что Корелли уже в 1682 г., публично исполнял в Риме concerti grossi „с большим количеством инструментов". Быть может его предшественником в данной области следует считать *Алессандро Страделла*. В моденской библиотеке хранится три симфонии последнего в характере concerto grosso. Честь их открытия принадлежит Арнольду Шерингу. Двенадцать концертов Корелли, начавшие новую эру, появились в печати только в 1712 г., за год до кончины их автора. Но надо считать установленным, что они написаны были уже значительно раньше. Немецкий ученый Зандбергер извлек на свет собрание concerti grossi некоего *Лоренца Грегори* довольно слабой фактуры, опубликованное в 1698 году. Значительно выше стоят концерты *болонца Джузеппе Торелли*, очень содержательные в музыкальном отношении и совершенные по форме. Характерно для Торелли то обстоятельство, что вместо концертирующего трио у него на первом плане две состязающиеся скрипки. Этим сделан был значительный шаг по направлению к сольному концерту. Торелли также сознательно разграничивает „симфонию", как более подходящую для *больших* помещений, напр. церквей, и „концерт" для *камерной* обстановки.

„Concerti grossi" Корелли.

Предшественники и современники Корелли.

Если, таким образом, идея противопоставления и слияния звучности различных исполнительских групп, возникшая еще в 16 веке у мастеров венецианской вокально-контрапунктической школы, в перенесении ее на инструменты занимала одновременно и независимо друг от друга целый ряд итальянских мастеров, то окончательный вывод из этого постепенного назревания идеи был сделан Корелли. Он не был творцом новой идеи, но оказался практическим ее осуществителем. В его руках эта форма получила такую определенность, что дальнейшие поколения ничего не могли изменить в установленном им образце, и приблизительно через пятьдесят лет после смерти Корелли concerto grosso сошел окончательно с исторической сцены. Умение пользоваться звуковыми контрастами и распределять тематический материал между двумя концертирующими группами у Корелли доведено до высокого совершенства. Правда, в смысле разнообразия звука и тематической узорчатости он уступает таким гигантам, как Бах и Гендель, которые до конца исчерпали художественные возможности „Concerto grosso". Но и среди концертов Корелли некоторые стоят на баховской высоте, особенно церковный № 8 g-moll, носящий подзаголовок „Fatto per la notte di Natale" (сочинен к рождественской ночи"), который отличается в высокой степени поэтичной инструментовкой. Такие „рождественские" концерты не были в диковинку в начале 18 столетия, да и вся форма концерта grosso предназначалась первоначально для торжественных духовных церемоний и исполнения в церкви во время мессы.

Стиль Корелли.

„Рождественский" концерт Корелли.

Расширение „концертино".

„Концертино" Корелли состояло из трех струнных инструментов. Однако в дальнейшем историческом развитии произошло изменение концертино, и уже ученик Корелли, *Франческо Джеминьяни* (1680—1762) расширил это концертино прибавлением четвертого инструмента и обратил его в квартетное концертино. Программные концерты Корелли нашли своих продолжателей в лице *Локателли* (1715—1785) и *Вивальди* (1680—1743 году), о которых речь будет еще ниже.

Не меньшее влияние оказал Корелли и на немецких композиторов, и немецкий Concerto grosso („concerto à plusieurs instruments") был непосредственным предшественником классической симфонии. Очень важным оказалось в данном случае посредничество *Антонио Вивальди* (ум. 1743). Вивальди не принадлежал к числу непосредственных учеников Корелли, но идеи этого мастера дали в его творчестве пышные всходы. Вивальди был сыном нового времени. Поэтическое одухотворение его музыки отчасти обуславливается влиянием венецианской оперы. Он стремится воплотить в звуках определенные идеи. Вивальди был страстным любителем природы и в четырех концертах сбор-

„La quatro staggioni" Вивальди.

„La quatro staggioni" он тщательно иллюстрирует в звуках сонеты, прославляющие времена года. При этом он пользуется трехчастной формой концерта. Вивальди был первоклассным инструментатором. Он тщательно выбирал красочные оттенки, применяя их для различных комбинаций, и тем способствовал проявлению полной звучности инструментов. На этой почве и могла возникнуть классическая симфония. Вивальди пользуется не только струнными но и духовыми, главным образом флейтами, валторнами, гобоями, фаготами.

Сольный концерт.

Если в concerto grosso оркестр и солисты уравновешивали друг друга, то все же это равновесие было неустойчивого характера. Самый принцип состязания, положенный в основу концерта, должен был постепенно обострять музыкальное честолюбие исполнителей соло и, в конце концов, виртуозные наклонности одерживали верх над художественной задачей совместной игры. Концерты Корелли, не пред'являя больших технических требований к исполнителям, легко удовлетворяли своей общедоступностью потребность в сольной игре любителей. За формой „concerto grosso" в очень короткий промежуток времени последовал сольный концерт, создателем которого мы считаем его современника *Джузеппе Торелли* (1708). „Concerti musicali" последнего, были первыми классическими образцами сольного скрипичного концерта. В этих концертах Торелли придает одинаковое значение сольному инструменту и оркестру и столь резко, отчетливо разграничивает „solo" и „tutti", что его приемы остаются типичными до настоящего времени.

Концерты Торелли.

Концерты *Торелли* состояли из трех частей: первой—быстрой, в форме рондо, средней—певучей и заключительного аллегро, в характере джиги или куранты. Еще более усовершенствовал сольный скрипичный кон-

Антонио Вивальди.

церт *Антонио Вивальди*. Его концерты, давшие очень много нового в скрипичной технике, получили огромное распространение, и их автор, которого в шутку называли „il preto rosso" („рыжий поп"—он имел рыжие волосы и был священником) до середины 18 столетия оставался одним из самых популярных композиторов. Не менее плодовит был Вивальди и в области оперы, в которой этот поэтически одаренный священник проявлял очень сильный пафос страсти. Наряду со скрипичными концертами Вивальди также сочинил и ряд концертов для флейты, вполне ответствующие духу инструмента.

Влияние Вивальди Джеминьяни и Локателли.

Антонио Вивальди имел огромное влияние на своих современников, как итальянцев, так и немцев. Его современники *Франческо Джеминьяни* (1680—1762) и *Пьетро Локателли* (1693—1764), оба уче-

ники Корелли, значительно развили скрипичную технику. Особенно много в этом направлении сделал Пьетро Локателли, которого справедливо называют Паганини 18 столетия. В качестве композитора большое значение имеет Джеминьяни, автор многочисленных скрипичных сонат, доставивших ему почетное имя, а также concerti grossi. Кроме того его перу принадлежала—и это самое значительное его произведение — школа для скрипки, старейшая в этом роде, „The art of playing the violin" (1740). Джеминьяни в 1714 году переселился в Лондон и жил до самой своей кончины в Англии. Дальнейшие успехи скрипичной сонаты приводят нас к имени *Франческо Марии Верачини* (1685—1750) „соперника Джеминьяни, автора столь замечательных произведений, что одно время к нему прилагался эпитета Бетховена 18 столетия. Он оказал большое влияние на *Джузеппе Тартини*, (1692—1770), величайшего итальянского скрипача после Корелли, но упоминанием этого композитора мы уже настолько удаляемся вглубь 18 столетия", что этим предвосхищаем содержание одной из последующих глав. Среди итальянских скрипачей, деятельность которых протекала вне их родины, необходимо упомянуть еще о мюнхенском концертмейстере *Э. даллъ Абако* (1675—1742), уроженце Вероны, сольные концерты и сонаты с басом которого представляют собою очень заметное явление на музыкальном горизонте начала 18 столетия.

Верачини.

Э. далль Абако.

На некоторое время мы оставили вне нашего рассмотрения север Европы: преобладающее положение Италии в музыке этой эпохи заставило нас именно ей уделить главное внимание. Однако в Германии совершилось за этот период в сфере инструментальной музыки не мало интересного. С зачатками немецкой оркестровой (вариационной) сюиты, с которой мы уже познакомились в одной из предыдущих глав и первыми представителями которой является *П. Пейерль* („Newe Paduan, Intrada, Dantz und Galliarda" 4 голос для струн. инструментов—1611) и Г. Шейн (1586—1630), автор интересных „Banchetto musicale" (1617), варирующих один основной мотив в виде различных танцев. В середине 17 столетия в этой области совершилась интересная реформа введением в сюиту свободной вступительной части под именем „сонаты", „симфонии", „прелюдии" и т. д. Такой шаг сблизил или, вернее, совершенно слил идею немецкой сюиты с понятием итальянской камерной сонатой. Это явление мы наблюдаем в произведениях *Иоганна Розенмюллера* (1620 — 1684), а именно в его „11 sonate da camera a 5 stromenti" (1667), состоящих из пяти-восьми частных сюит с предпосланной им многочастной вступительной симфонией. Личная судьба Розенмюллера содействовало тому, чтобы сделать из него посредника между немецкой и итальянской музыкой. Розенмюллер в 1655 году принужден был бежать из Германии в Италию, жил здесь двадцать лет и потом вновь возвратился на свою родину. Он не был первым, возымевшим идею ввести „симфонию" в немецкую сюиту, но отчетдивее всего выразил ее и осуществил на деле, чем заслужил себе почетную известность в истории музыки. Итальянское влияние на немецкую музыку вообще было в это время очень сильным. Как на пример такого влияния можно указать на немецкие „сонаты" для ансамблей духовых инструментов, которые, по распоряжению городских магистратов, исполнялись на церковных башнях по различным торжественным поводам.

Северная Европа.

П. Пейерль и С. Шейн.

Иоганн Розенмюллер.

Немецкие „сонаты" для духовых инструментов.

Введение вступительной „симфонии" в немецкую оркестровую сюиту имело своим последствием появление немецких (светских) сонат, соответствовавших типу итальянской „sonata da chiesa". Здесь нам приходится назвать имя того же *Иоганна Розенмюллера*, опублико-

Введение „симфонии" в немецкую оркестровую сюиту.

вавшего в 1682 году в Венеции „Sonate a 2,3,4 e 5 stromenti". Соната Розенмюллера состояла из целого ряда кратких частей в контрастирующих темпах: аллегро, адажио, адажио-аллегро, адажио-аллегро, адажио, аллегро-аллегро. Нечто подобное представляет собою и собрание 12 сонат *Генриха Бибера* (1644—1704). Бибер озаглавил свой сборник „Fidicinium Sacro Profanum", желая этим уже в самом названии указать на слияние камерного и церковного стиля. Кроме этого в конце 17 столетия появились два замечательных сборника сонат *Иоганна Филиппа Кригера* (1649—1725) и *Дитриха Букстехуде* (1637—1707). Пример Корелли, который сократил число отдельных частей сонаты и довел их до четырех, оказался заразительным и для немецких композиторов. Об этом свидетельствует хотя бы сборник „Cithara Orphei" *И. Г. Рауха*, вышедший в 1697 году. Подобные сонаты во множестве возникают в Германии в начале 18 столетия. Бах и Гендель творили в том же духе.

Г. Бибер.

Немецкие виртуозы.

Большое значение, какое во всех этих произведениях имеет виртуозное исполнение, создало в Германии группу выдающихся виртуозов. *Усилившееся значение музыки, как искусства придворного и городского создало для виртуозов необходимую им феодально-буржуазную аудиторию.* Среди приемов, которые практиковались немецкими скрипачами 17 столетия необходимо отметить так называемую „скордатуру" (scordatura). „Скордатура" состояла в изменении строя отдельных или всех струн инструмента, как на скрипке, так и на лютне, для достижения особых эффектов. Когда этот прием имеет место в начале какой-нибудь пьесы, ее бывает очень трудно, или почти невозможно исполнить в нормальном строе.

„Скордатура".

Среди немецких композиторов, писавших для скрипки, самое выдающееся положение занимает упомянутый *Генрих Бибер*. Его сборник сонат для скрипки соло с басом—серьезная и художественно значительная музыка. Своеобразное явление немецкой скрипичной литературы представляет собой сюиты *Іоганна Якова Вальтера* (родился в 1650) с чрезвычайно курьезными покушениями на программность, нагромождением труднейших технических эффектов, обильным пользованием скордатурой и т. д.

И. Я. Вальтер.

Французские виртуозы.

К концу 17 столетия немецкое искусство скрипичной игры всецело следовало образцам великих итальянцев. Во Франции в этом веке преобладало искусство игры на клавесине. Но и здесь мы можем указать на несколько значительных скрипачей: *Ж. М. Леклэра* (1687—1764) первоначально балетмейстера, а потом виртуоза на скрипке, автора 48 сонат для этого инструмента, *М. П. Монтеклэра* (1666—1737) контрабасиста Большой Оперы, удачно подвизавшегося и на поприще композиции, автора одной из самых ранних скрипичных школ. В Германии в начале 18 столетия особенно славились *Иоганн Георг Пизендель* (1687—1757), ученик Торелли, скрипач дрезденской капеллы, *Иоганн Готлиб Граун* (1698—1771), берлинский концертмейстер, и несколько позднее *Франц Бенда* (1709—1786),

Немецкие скрипачи начала 18 ст.

Литература для клавишных инструментов.

Рассмотрев подробно историю скрипичной композиции в 17 столетии мы только в кратких чертах коснемся литературы для *клавишных* инструментов этой эпохи, так как предполагаем остановиться на том же вопросе в дальнейшем ходе нашего изложения при разборе сочинений И. С. Баха. Мы не разграничиваем в данный момент органа и клавира, ибо до второй половины 17 столетия клавир, собственно говоря, не имеет своей самостоятельной литературы, подчиняясь гегемонии органа, что, конечно, об'ясняется несовершенством инструментов этого типа (первое самостоятельное произведение для клавира относится

к 1645 году—„Harmonia organica“ Эразма Киндермана). Самое развитие искусства игры на органе, столь блестяще начатое в Италии, постепенно переходит на север, и после Фрескобальди юг не дает больше ни одного крупного композитора. На севере же расцветает самостоятельная школа органистов и клавиристов, имеющая своей исходной точкой ту же Италию. Расцвету искусства органной игры в 17 столетии значительно содействовало введение системы генерал-баса, что освобождало органистов от необходимости выписывать все голоса исполняемой вокальной композиции. Влияние концертирующей музыки также сказалось на органной игре и повлекло за собой развитие искусства регистрирования, что давало возможность разграничивать в исполняемой композиции соло и „tutti“. Постепенно стали также усиливаться требоваиия, пред‘являемые слушателями к технике исполнения, и наряду с прославленными италья скими органистами *Меруло*, обоими *Габриели*, *Фрескобальди*, создается иовое поколение органистов, учеников этих мастеров, распространивших их искусство по ту сторону Альп.

Влияние генерал-баса.

Одним из первых мастеров, оказавших решающее влияние на дальнейшее развитие искусства игры на органе и органной литературы, был нидерландец, получивший свое музыкальное образование в Венеции, *Ян Питерсон Свеелинк*. Он родился в 1562 году в Амстердаме, около 1578 года прибыл в Венецию, где учился у знаменитого теоретика Царлино; по возвращении оттуда занял место органиста в амстердамском соборе и пробыл в этой должности до самой своей смерти в 1621 году. Свеелинк имел огромное количество учеников, особенно немцев, и современники звали его „фабрикантом“ органистов. Полное собрание его сочинений издано голландским музыкально-историческим обществом. Произведения Свеелинка для *органа* и *клавицимбала* состоит из фантазий, токкат, хоральных парафраз и вариаций на светские песни. Из них наибольший интерес представляют „фантазии“ Свеелинка, собственно говоря мощно построенные фуги. Среди этих фантазий особенно примечательна та группа, которую Свеелинк сам называет: „op de manier van een echo“. В них повторяются эхообразно маленькие фразы, для чего органист пользуется двумя мануалами. Искусство Свеелинка, не лишенное педантизма и сухости, чрезвычайно важно планомерной разработкой *квинтовой фуги*, с одной стороны, и искусным использованием приемов *вариационной* техники, с другой. В этом отношении он является прямым предшественником Баха, и никто иной, как он, создал ту почву, на которой выросли впоследствии великолепные хоральные вариации последняго.

Ян Свеелинк.

„Фантазии“ Свеелинка.

Из числа ближайших учеников Свеелинка особенное значение для дальнейшей истории органа имеет *Самуил Шейдт*—из Галле (1587—1654), продолжатель Свеелинка, проявивший особенное мастерство в хоральных обработках, этой главной музыкальной специальности протестанских органистов. Его главное сочинение „Tabulatura nova“ вышло в 1624 году в Гамбурге. Сочинение это содержит как хоральные обработки, так к вариации на светские песни и танцы. В отношении искусства варициониой формы пьесы являют еще его одним значительным шагом вперед, напоминая искусство английских вэрджинелистов. Дальнейшие крупные представители северо-немецкой школы клавиристов и органистов—*Иоганн Адам Рейнкен* из Девентера в Голландии (род. 1623—умер столетним старцем 1723 году в Гамбурге), которого в последнии годы жизни еще слушал Иоанн Себастьян Бах, *Георг Бем* в Люнебурге (1661—1733), учитель Баха в его гимназические годы, и *Дитрих Букстехуде* (1637—1707). О произведениях этих компо-

С. Шейдт.

И. Адам Рейнкен.

Г. Бем.

зиторов мы скажем в одной из дальнейших глав в связи с искусством Баха.

Я. Фробергер. Центральной фигурой в клавирной и органной музыке 17 столетия является один из учеников Фрескобальди, вся деятельность которого протекла на юге в Вене, хотя он также был уроженцем средней Германии. *Яков Фробергер* (1600—1667). Никто среди композиторов для клавишных инструментов той эпохи не говорит так непосредственно нашему воображению, как Фробергер. Его произведения носят по преимуществу светский характер; обработка хорала совершенно не входила в его художественные задачи. Жизненные пути Фробергера привели его в разные страны (Италию, Францию, Англию, Германию, Австрию). Этот интернациональный характер его биографии сказался на самом стиле клавирного письма Фробергера, соединявшем в себе преимущества различных национальных школ. В его клавирных композициях мы видим фрескобальдовскую канцону в ее классической форме, типичную последовательность танцев французской сюиты и, наконец, токкаты северного характера. Последние заслуживают наибольшего внимания гибкостью своих модуляций, разнообразием художественного выражения и свободой голосоведения. Фробергеру принадлежит большое количество клавирных сюит, из которых до нас дошло 28. В этих сюитах мы встречаем отдельные пьесы, совершенно восхитительные по

Сюиты Фробергера. изяществу рисунка и неожиданностям выдумки. Их преобладающее настроение—нежная скорбь, немного слащавая сентиментальность, соединенная, однакож, с благородством выражения. Все это характерно для искусства 17 столетия. Удивительно смелые гармонические обороты, при известной легкости и тонкости звуковой ткани, указывают на несомненное влияние французской музыки, без которого немыслимы были бы композиции Фробергера. Рядом с этим „Моцартом 17 столетия“ среди южной немецкой группы на поприще органной и клавирной композиции большую известность в 17 столетии завоевали

И.К.Керль. себе еще *Иоганн Каспар Керль* (1627—1693), автор токкат, каприччио и канцон фрескобальдовского типа, итальянец *Алессандро Польети* (ум.

И.К.Фишер 1683), акклиматизировавшийся в Вене, *Иоганн Каспар Фишер* (ум. в 1737 году), автор оркестровой сюиты с удивительно поэтичным названием „Journal du printemps“ и целого ряда клавирных сюит и партит, из коих иные содержат пьесы по выразительности достойные Баха (последний очень высоко ценил этого композитора „музыкальных букетов и гирлянд“). На Фишере опять таки очень сильно чувствуется французское влияние. Наконец, в том же контексте необходимо упомянуть еще имя очень крупного южно-германского органиста

И. Пахельбел. *Иоганна Пахельбеля* (1653—1706), великолепного мастера хоральных обработок, внесшего сюда совершенно новый принцип, построчной разработки мелодий хорала, в чем он является непосред-

Г. Муффат. ственным предшественником Баха, и имя *Георга Муффата* (год его рождения неизвестен, скончался в городе Пассау в 1704 году), одного

Г. Муффат. из самых знаменитых органистов Германии, композиторская слава которого основывается на органном сборнике „Apparatus Musico Organisticus“ а также двух инструментальных антологий под названием „Florilegium primum et secundum,“ где особенно замечательны токкаты, превосходящие композиции Фробергера и Пахельбеля богатством и разнообразием фактуры.

Французские органисты 17 ст. Мы уже неоднократно указывали на влияние французских клавинистов. Еще до сих пор не выяснена история французской клавирной школы до великих ее представителей в 17 веке. Известны три имени органистов, писавших и для клавесина: *Ж. Титлюс* (ум. в 1600 г.

в Руане), *Анри Дюмон* (ум. в 1684 г. в Париже) и *Анри де ла Барр* (ум. 1677). Произведения их опубликованы в последнее время известным французским органистом *А. Гюльманом.* Однако материал этот не достаточно богат, чтобы можно было судить по нему о зарождении клавесинной музыки во Франции. Последняя так же, как и в Германии, зародилась из виртуозной лютневой музыки, о чем мы можем судить по ее легкому филигранному стилю, получившему в последствии название „галантного". Совершенно недосягаемые по своему изяществу образцы этого стиля создала Франция 17 и 18 столетий. Вся виртуозная изысканность Буше, Ланкрé и других утонченно-легкомысленных мастеров французской живописи, нашло свое выражение в галантно-жеманном клавесинном искусстве. Французские клавесинисты воплощают *придворный дух просвещенного абсолютизма,* дух рококо в музыке, в самом непосредственном смысле слова. „Галантный" стиль

Характерный тип французской клавесинной сюиты обосновал впервые *Шампион де Шамбоньер* (умер в 1670 году). Это первый мастер, от которого до нас дошли две книг „Pièces de clavecin", свидетели высокого расцвета французской клавирной музыки в 17 столетии. Стиль этой музыки отличен от немецкого. Она ограничивается почти исключительно областью сюиты, избегая строго полифонического письма, не знает также обширных обработок хоралов и песен, не любит блестящей пассажной игры, но в ограниченных рамках французы достигают несравненного мастерства. Расцвет французской клавесинной музыки совпадает *с временем наибольшего усиления королевской власти во Франции, и самый стиль ее несомненно отражает чопорный уклад придворной жизни „короля солнца" и его ближайших преемников.* Основоположник клавесинной литературы—*Шамбоньер,* вершина, *Франсуа Куперэн* а последний выразитель *Рамо.* Шамбоньер был главой целой школы из которой вышли *Никола ле Бэг, д'Анлебэр* и *три Куперэна.* Они все воспитались на лютнеобразных образцах Шамбоньера. Для приемов исполнения старой французской школы характерно применение всевозможных „agréments" (украшений), заимствованных из обихода лютневой музыки. Эти украшения явились результатом летучести клавесинного звука, который таким образом задерживался и ярче выделялся. Но в историческом развитии эти украшения сделались неизбежным элементом художественного выражения, придавшего французской музыке элегантность и грациозность. Произведения учеников Шамбоньера усиливают именно это начало французской клавесинной музыки, причем каждый из них обогащает сюиту новыми музыкальными вкладами. Так старший *Луи Куперэн* (1630—1655) предпосылает сюите нечто вроде увертюры, называемой им „прелюдией", *ле Бэг* вплетает в минорные сюиты отдельные мажорные части, *д'Анлебэр* вставляет в нее танцы из оперы Люлли и, наконец, *Луи Маршан* (1671—1732) придает отдельным танцам более жеманный и напыщенный характер. Среди органистов конца 17 столетия особенно ценим был *Луи Никола Клерамбо* (1676—1749), выпустивший в 1703 году также том клавесинных пьес. Ш. де Шамбоньер; Французские клавесинисты.; Л. Куперэн.; Л. Маршан.

Самым прославленным клавесинистом 17 столетия был *Франсуа Куперэн* (1668—1733), племянник вышеупомянутого нами Луи Куперэна. Куперэн еще своими современниками прозван был „великим", едва ли не единственный раз, когда такого эпитета удостоился в истории музыкант. Он заслужил свою славу не только, как композитор, но и как теоретик своего искусства. Фр. Куперэн оставил очень значительную по своему содержанию школу для клавесина „L'art de toucher le clavecin" и 4 книги „Pièces de clavecin", (Париж 1713, 1717, 1722, 1730). Эти сборники, Фр. Куперэн.

Произведения Фр. Куперэна.

между прочим, впоследствии переизданы были Брамсом. Великое значение Куперэна заключается в том, что он опоэтизировал танцы, входившие в состав клавесинных сюит. Его сила в удивительно тонкой, гибкой и всегда певучей мелодии. Ритм его пьес всегда необычайно грациозен, форма ясная и сжатая при отсутствии почти всякой тематической разработки. Стремясь уточнить названия своих пьес и определенным образом воздействовать на фантазию слушателей Куперэн обычно прибегал к программным заглавиям. Поэтическими темами ему служили самые разнообразные явления: то картина цветущего плодового сада, то игра мотыльков в воздухе, то шествие паломников, то праздник менестрелей, журчание ручья, шум ветренной мельницы. Примечательно, что начиная с Шамбоньера во французской клавесинной музыке совершается полный разрыв со старой системой церковных ладов. Этот факт нашел свое выражение в сочинениях по теории музыки *Ж. Ф. Рамо*, не менее замечательного композитора клавесинных сюит. Но главное значение творчества *Рамо* (1683—1764) относится к области оперы и музыкальной теории. Оперный композитор чувствуется и в его клавесинных сюитах, скорей консервативного, чем прогрессивного характера. Его музыкальной деятельности в целом мы коснемся в одной из следующих глав. На этом мы заканчиваем наш обзор клавесинно-органной музыки 17 столетия, столь богатой новыми техническими возможностями, получившими свое осуществление в более поздний период.

Ж. Ф. Рамо

Литература к главе 16.

Литература к главе шестнадцатой.

Luigi Torchi. La musica instrumentale in Italia nei secoli XVIo XVIIo XVIIIo (Турин, 1902).

Arnold Schering. Geschichte des Instrumentalkonzerts (Лейпциг 1905 г.).

Iv. Vasilievsky. Die Violine und ihre Meister (Лейпциг, посл. изд. 1920 г.).

Его же. Die Violine im 17 Jhr. und die Anfänge der Instrumentalcomposition (1874).

K. Nef. Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik (Лейпциг, 1902).

H. Riemann. Zur Geschichte der deutschen Suite (Sammelb der Intern. Musikges. VI).

W. L. von Lütgedorff. Die Geigen und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart. (Франкфурт на Майне 1904—1905 г., второе изд. 1918).

A. I. Rühlmann. Geschichte der Bogeninstrumente. (Брауншвейг 1882 г.).

Weitzmann (Seiffet—Fleischer). Geschichte der Claviermusik (Leipzig, 1899).

W. Niemann. Das Clavierbuch (Berlin 9—12 Aufl. 1921).

A. Ritter. Geschichte des Orgelspiels im 14—18 Jahrhundert (1884).

E. M. Браудо. Основы материальной культуры в музыке. (Москва 1924).

ГЛАВА СЕМНАДЦАТАЯ.

Торжество оперы. Неаполитанская школа и ее господство. Ария да капо. Алессандро Скарлатти. Вокальный стиль неаполитанцев. Господство бельканто. Оперная симфония. Ученики Скарлатти. Джованни Перголези. Музыка в Риме. Оперные либретто. Венская школа. Итальянская опера в Германии. Комическая опера в 17 и 18 столетии. Опера во Франции. Придворный балет. Люлли. Оркестровка французской оперы. Стиль опер Люлли. Преемники Люлли. Опера в Англии. Пёрсель.

Торжество оперы.

Когда на пороге 17 столетия открыт был принцип гармонического аккомпанимента к пению вся европейская музыка сразу изменила свой прежний путь, ведший ее к все большему и большему усложнению многоголосного письма и радостно обратилась к новым возможностям. В двух предыдущих главах мы видели, какое огромное влияние оказало появление оперы на духовную и камерную вокально-инструментальную музыку 17 и первой половины 18 столетия. Настоящая глава имеет названием „торжество оперы“. Это торжество раньше всего совершилось в Италии, где открыты были первые оперные театры, доступные широкой массе, и где успех в области оперы решал дальнейшую судьбу композитора. В этой главе мы увидим, как, в сравнительно очень короткий промежуток времени, итальянская опера, а вместе с ней и вся итальянская музыка, достигла мирового господства.

„Виланеллы“.

Это представление о гегемонии итальянской музыки тесно связано с южно-итальянским городом, который до конца 17 столетия не играл заметной роли в истории музыкального искусства, а именно *Неаполем*. О Неаполе мы знаем, что в середине 16 столетия он был родиной, так называемых виланелл „alla napolitana“, о которых речь была уже выше. На юге итальянская народная песня жила гораздо более интенсивной жизнью, чем на севере, и хотя в неаполитанской опере, нужно видеть продолжение возникшего во Флоренции нового движения, но она гораздо больше проникнута была духом итальянской народности, чем придворное искусство флорентинских музыкальных реформаторов. Если в период господства венецианской школы опера начинает уже приобретать все большую естественность выражения и полноту музыкального содержания, то в неаполитанской опере именно это музыкальное содержание составляло главный художественный смысл. Господству слова, либреттиста, декоратора неаполитанской оперой противоставлены были права музыканта, творца мелодии. В этом смысле неаполитанская опера является подлинным созданием народа, исключительно одаренного мелодической изобретательностью, и благодаря тому, что неаполитанцы обратили главное свое внимание на красоту мелодии, они сразу оказались триумфаторами среди своих собратьев по оперному творчеству.

Неаполитанская опера — создание народа.

На эпоху господства неаполитанской оперы история музыки долгое время смотрела, как на период вырождения, упадка высокого искусства. Признание исключительного господства красивой мелодической линии действительно имело своим последствием то, что постепенно атрофировались все остальные элементы оперы и все в ней, в конце концов, совершенно подчинилось герою мелодии, певцу, его искусству

и даже его капризам. Но было бы несправедливо рассматривать историю неаполитанской оперы только с этой отрицательной ее стороны. Та огромная популярность, тот интерес и внимание, которым пользовались на протяжении целых двух столетий представители неаполитанской оперной школы, были бы совершенно непонятны, если бы дело шло только о каком то по существу нездоровом и антихудожественном музыкальном явлении. Новейшие исследования показали, что дело обстояло далеко не так, что успех неаполитанской оперы об‘яснялся не только легкостью и доступностью ее мелодий, но и превосходными, с точки зрения театральных требований, текстами. Неаполитанские мастера шли по стопам своих венецианских предшественников в деле создания эффектного музыкально-драматического представления, и меньше всего их оперы можно назвать собранием красивых, но внутренне между собою несвязанных арий и вокальных ансамблей. Композиторы этой школы были отменными знатоками сцены, в их музыке воплотилась вся живость воображения, горячность итальянского народного темперамента, и в переоценке музыкально-исторических ценностей судьба неаполитанской школы заняла далеко не последнее место.

Основные черты неаполитанской оперы.

Алессандро Скарлатти.

Основателем неаполитанской школы с давних пор считался *Алессандро Скарлатти.* Он был уроженцем Сицилии (родился в 1659 году в Трапане) и, по всей вероятности, учеником Джованни Кариссими. Другим его учителем был неаполитанский музыкант Франческо Провансале, следовавший венецианским образцам. В 1684 году Скарлатти поступил на службу к шведской королеве Христине, жившей тогда в Риме. Затем в 1694 году он переселяется в Неаполь и, с небольшим перерывом, остается здесь до самой своей кончины в 1725 году. Скарлатти писал необычайно легко и оставил после себя невероятное количество композиций—свыше ста опер, двести месс, много ораторий, около четырехсот кантат и совершенно необозримое множество светских и духовных вокальных композиций. К тому же он считался лучшим органистом, арфистом, певцом, музыкальным педагогом и капельмейстером своего времени. Среди его музыкального наследия имеются также композиции для органа, концерты для флейты и пьесы для клавесина. В качестве певца и музыкального педагога он был создателем школы драматического пения, а об его дирижерском таланте мы имеем красноречивое показание Корелли, игравшего под управлением А. Скарлатти во время своего посещения Неаполя в 1708 году.

Музыкальное значение Скарлатти.

Но право на посмертную славу и признание своих великих заслуг в музыке Алессандро Скарлатти приобрел в качестве автора многочисленных опер (всего до нас дошло 64 его оперы, написано же им свыше ста). В своих церковных композициях он продолжает традицию ученых контрапунктистов и потому всецело принадлежит к старой школе. В музыкально-драматических же произведениях Алессандро Скарлатти является создателем нового стиля, основные свойства которого— мягкость и красота мелодических линий, непосредственность, живость выражения и благородная пластика форм. Мелодическая изобретательность Скарлатти не знает границ, но он никогда не злоупотреблял, как его последователи, чувственной прелестью и сладкозвучностью своих напевов в ущерб драматическому действию оперы. Формы, им созданные, имели для дальнейшего развития оперы очень важное значение и их господство в одинаковой мере распространялось, как на венскую, так и на дрезденскую, как на мадридскую, так и на петербургскую оперу. Гендель, познакомившись в 1708 году лично со Скарлатти в Риме, изучал его оперы с большим вниманием и усовершенствовал его стиль там, где это казалось возможным.

Влияние Скарлатти на европейскую оперу.

Об учителе и непосредственном предшественнике Алессандро Скарлатти *Франческо Провансале* мы знаем очень немного—известно только, что он был около 1669 года, директором неаполитанской консерватории „Pietà de Turchini“. О нем имеется очень интересная работа Ромэн Роллана. До нас дошли две оперы Провансале „La stellidaura vendicata“ (1671) и „Il schiava della sua moglie (1678), в которых, главным образом, сказывается его лирический талант и склонность к грустным настроениям. Характер его арий напоминает временами венецианские образцы. Скарлатти на первых порах своей оперной деятельности, повидимому, также был в сильной зависимости от этой наиболее яркой оперной школы 17 столетия. Однако же в очень короткий срок он выработал свой индивидуальный стиль. Его вокальные формы приняли большую монументальность, он стал часто применять речитатив „accompagniato“, в котором сильным драматическим эмоциям соответствует более гибкая музыкальная выразительность. Многие его арии отличаются необычайной смелостью мелодической линии, местами они ярко окрашены в национальный колорит. Скарлатти особенно любил форму идиллического нежного пастушеского танца, в размере 12/8 или 6/8 „alla siciliana“, который впервые приобрел в опере гражданство именно благодаря ему, а впоследствии блестяще использован был Генделем. Работником Скарлатти был образцовым. Фактура всех его опер отменна, весьма солидна, художественно продумана и серьезна. Он ищет и почти всегда находит характерную правду выражения. В истории инструментовки его имя обозначает собой начало нового периода. Он первый стал широко пользоваться струнными инструментами в качестве господствующего оркестрового элемента и проявил гораздо большую изобретательность в применении духовых (рогов, фаготов и флейт), чем венецианцы, которые тоже были выдающимися мастерами оркестрового колорита. В одной из ранних опер Скарлатти „Rosaura“ (1690) мы встречаемся с крайне важным его нововведением, с „симфонией“, увертюрой, построенной на контрасте двух фугированных частей и средней медленной. Этот тип впрочем встречается уже и у его предшественника Алессандро Страделла, но в истории музыки за этой формой увертюры сохранилось навсегда название „скарлаттиевской“ или „неаполитанской“. Скарлаттиевская увертюра носит торжественный характер, пышно инструментована и часто имеет инструментальное соло. Быстрые партии его увертюры обычно наиболее разработаны, а средняя, медленная часть, имеет лишь значение короткого созерцательного момента, часто заполненного исключительно элегическим и нежным пением какого нибудь сольного инструмента. По сравнению с венецианской увертюрой неаполитанская отличается большим внутренним единством и стройностью разработки тематического материала. Вместе с более поздней французской оперной увертюрой скарлаттиевский тип является *предшественником классической симфонии* 18 столетия. Не совсем верно обычное представление о том, что Алессандро Скарлатти является создателем так называемой „большой“ арии или арии „da capo“, которая состоит из двух главных частей по настроению, темпу и художественной разработке контрастирующих друг с другом, и заключительной, повторяющей вступительную только с бо̀льшими вокальными украшениями. Эта форма была в ходу уже с середины 17 столетия и представляла собой расширенное применение уже давно известной трехчастной песенной формы. Не столько Скарлатти, сколько его последователи упрочили ее окончательное господство в опере. То обстоятельство, что заключительная часть арии служила

Франческо Провансале

„Recitativo accompagnato“.

„Оперная „симфония“

Ария да капо.

Неаполитанская увертюра.

обычно для демонстрации виртуозной техники певцов показывает, что инициатива в выработке большой арии принадлежала именно им.

Неаполитанские консерватории. Как ни велики заслуги Алессандро Скарлатти в области музыкального творчества, но не меньшее значение он имел в качестве учителя при неаполитанской консерватории. В Неаполе с большим правом, чем где бы то ни было можно говорить о наличности школы. Четыре неаполитанские консерватории „Santa Maria di Loretto"" „Dei Poveri di Giesù Cristo", „Di Sant'Onofro a Capuana". „Della Pietà de'-Turchini" с середины 17 столетия приобрели громкую славу в тогдашнем музыкальном мире и сделались alma mater наиболее крупных композиторов того времени. Учениками Алессандро Скарлатти были три представителя неаполитанской школы. *Никоіо Фаго* (род. в 1674 г. в Таренте, первоначально он был учеником Франческо Провансале) *Гаетано Греко* (род. около 1680 года) и *Франческо Дуранте* (1684—1755). Из них самым крупным талантом был несомненно Франческо

Франческо Дуранте. Дуранте. Характерно, что этот лучший ученик Алессандро Скарлатти совершенно не писал опер. Франческо Дуранте оставил большое количество церковных композиций, до сих пор еще не достаточно изученных. Его стих представляет собою удачное сочетание удивительной певучести и полнозвучности многоголосных композиций. Его полифоническое письмо имеет много блеска, в области инструментовки он, подобно своему учителю, был большим мастером колорита. Наряду с многочисленными мессами, реквиемами, псалмами, гимнами и т. д. Дуранте сочинял много камерной музыки и оставил не мало мадригалов, клавирных сонат и дуэтов, из коих некоторые были написаны на мелодии скарлаттиевских кантат. Среди этих дуэтов имеются образцы, особенно восхищавшие историков музыки. В 1742 году Дуранте сделался директором неаполитанской консерватории „Santa Maria di Loretta" и на этом посту развил столь же плодотворную деятельность, как и его учитель Алессандро Скарлатти. Вместе со своим младшим современником, Леонардо Лео он упрочил и развил славу неаполитанской

Леонард Лео. консерватории. *Леонард Лео*, по характеру своего дарования и по своему музыкальному письму близок Дуранте, но главной областью его творчества была опера. Леонардо Лео родился в 1694 году в Бриндизи, был учеником сначала Фаго, а потом Алессандро Скарлатти, в двадцатидвухлетнем возрасте занял место профессора консерватории и в числе своих учеников имел столь прославленных впоследствии Иомелли и Пиччини, умер в 1745 году. Лео был когда то любимцем всей Италии и был назван своим младшим современником Никола Пиччини „величайшим итальянским мастером всех времен". Число его опер доходит до 30. Кроме того его перу принадлежат еще четыре оратории, несколько месс и много церковных композиций. Церковная музыка Лео имеет монументальный характер. Его фактура очень солидна, вокальное выражение всегда правдиво и сильно. Особенной славой пользовалось его восьмиголосное Miserere для хора a capella и другие церковные композиции с сопровождением оркестра. Высокие музыкальные красоты содержат также его оратории, но наибольшим успехом он пользовался в области оперы. Из числа последних популярность приобрели „Demofonte" (1735) и „Olimpiade" (1743), многие арии которых считались шедеврами мелодико-драматического выражения.

Молодое поколение неаполитанских композиторов. Наиболее славными именами молодого поколения неаполитанских композиторов были *Франческо Лео, Джованни Баттиста Перголези, Леонардо Винчи, Никола Иомелли и Никола Пиччини. Франческо Лео* (1685—1740) в свое время весьма ценимый, как композитор светский

и духовный, был, впрочем, вскоре после своей смерти, забыт. Существует предание, что Глюк заимствовал начало увертюры „Ифигении“ из одной арии Фео. *Джованни Перголези* (1710—1736, ученик Дуранте и Фео) принадлежал к числу замечательнейших мелодистов в истории музыки. Его трагическая судьба и ранняя кончина (он умер 26 лет от роду) не воспрепятствовали ему оставить значительное музыкальное наследие. Своей всемирной славой он обязан был двум произведениям: комической оперой „Serva padrone“ и „Stabat mater“. Общее же количество его музыкально-драматических работ равняется 14-ти. Они частью принадлежат серьезному, частью комическому жанру. Перголези отличался не только легким мелодическим письмом, но и умением связывать свою музыку с текстом и творить живые музыкальные образы. В этом отношении его „Serva padrona“ („Служанка-госпожа“) является маленьким шедевром, до сих пор еще не забытым и свежим. „Stabat mater“ Перголези для двух женских голосов, сопрано и альта, выдержано в стиле серьезной оперы. В общем тот энтузиазм, который вызывала в конце 18 и в начале 19 столетия эта композиция, не вполне обусловливается ее музыкальными достоинствами. Она написана очень благодарно для голосов и содержит в себе отдельные дивные по красоте моменты. Джованни Перголези.

Огромное техническое мастерство Перголези вложил в свою десятиголосную мессу с удвоенным оркестром, сочиненную по заказу города Неаполя. Ранняя смерть от чахотки окружила его имя ореолом сочувственной легенды, благодаря которой он скорей достиг всемирной славы, чем мог бы расчитывать на основании своих музыкальных заслуг. Среди многочисленных обработок его Stabat mater имеется также и переложение для оркестра с хором, принадлежащее русскому композитору Алексею Феодоровичу Львову. „Stabat mater“ Перголези.

Преобладание легкого мелодического оперного письма у композиторов неаполитанской школы грозило постепенно измельчанием их композиционной техники в угоду легко-достижимым внешним музыкальным эффектам. Уже у Перголези заметны признаки очень спешной и поверхностной работы; еще больше эти черты сказываются у его современников о произведениях которых так же, как о музыке Перголези, судили различно в разное время. Это раньше всего относится к богато одаренному, но очень неровному *Леонардо Винчи* (1690—1732). Винчи был одним из капельмейстеров королевского оркестра в Неаполе. Он написал не менее 38 опер для различных итальянских театров. Оперы эти пользовались в свое время огромным успехом, и в Италии его считали, впрочем, совершенно несправедливо, изобретателем речитатива с инструментальным аккомпаниментом. Если он и не был таковым, то нельзя отрицать, что при несколько поверхностном письме, (Винчи иногда довольно некстати любит пользоваться ритмами народных неаполитанских песен) он для развития речитатива сделал действительно очень много. У Винчи мы встречаем уже целые сцены, написанные в полуречитативном—полуариозном стиле, причем оркестру отводится роль не только аккомпониатора, но и музыкального истолкователя всего происходящего на сцене. В этом отношении он и имеет большие заслуги и предвосхищает наступление новой музыкально-драматической эры. Леонардо Винчи.

Еще более навстречу вкусам господствующим шел *Никола Порпора* (1686—1766). Порпора автор большого количества опер. Из них некоторые предназначены для Лондона, куда он приглашен был конкурентами Генделя, с целью затмить последнего. Кроме того ему принадлежит ряд церковных композиций, сюит, кантат и сонат для скрипки и кла- Николо Порпора.

вира. В последних его талант проявляется с наиболее выгодной стороны. В камерных композициях он дает образцы превосходно продуманного и выдержанного полифонического стиля, но в операх Порпора совершенно иной: тут все его внимание направлено на чисто внешний эффект, виртуозность, и часто в погоне за колоратурами на самых ничтожных и случайных словах, из за выигрышных для певцов оборотов, он уничтожает музыкально-драматическую правду в своих операх исторически неаполитанская опера *проникаясь в эту пору льстивым придворным духом, клонится к своему окончательному упадку.*

Николо Иомелли.

Одним из самых привлекательных явлений неаполитанской школы был *Никола Иомелли* (1714—1774), весьма плодовитый оперный композитор автор 44 опер. Иомелли был учеником Дуранте и Лео а потом знаменитого падре Мартини в Болоньи. В конце сороковых годов он был директором венецианской консерватории, в 1749 году получил приглашение в Вену, затем в течении пяти лет был капельмейстером в церкви Св. Петра в Риме, а с 1754 по 1769 год был капельмейстером герцога вюртембергского в Штуттгарте, где написал 17 серьезных и три комических оперы, приноровленных к местным вкусам. С 1769 г. Иомелли возвратился обратно на родину, где, однакож, ему изменил обычно сопровождавший его успех, так как итальянцы находили его музыку слишком ученой. Последние годы своей жизни он провел в небольшом городке Аверса близ Неаполя, откуда был родом. Как раз последние его произведения, написанные для Неаполя и не имевшие успеха, принадлежат к лучшим образцам его таланта. Наибольшую популярность из его опер приобрели: „Merope“ в Венеции „Iphigenia“ и „Artaserse“ в Риме, „Didone“ в Вене, „Fetonte“, „Pelope“, „Demofonte“ и „Alessandro“ в Штуттгарте, „Armide“ (1770) в Неаполе. Списки их можно найти решительно во всех больших немецких библиотеках. Тексты для него писал почти исключительно великий либреттист 18 столетия *Пиетро Метастазио*. Оперы Иомелли выдержаны в характере легкой певучести, как и произведении его современников неаполитанцев. Стиль его отличается большой силой и яркостью выражения. Ариям в его операх отводится самое широкое место. Большинство из них предназначено для высоких голосов и часто перегружены колоратурами. Хоровые ансамбли встречаются редко. Оркестровка его очень проста, но всегда характерна: Иомелли часто проявляет склонность ко внешней изобразительности; голосоведение лишено самостоятельности. Много внимания Иомелли обращал на динамические обозначения, о чем свидетельствуют его партитуры. Певцы жаловались на непривычность его модуляций и недостаточную эффектность его вокального письма.

Стиль опер Иомелли.

Никола Пиччини.

Если Иомелли распространил славу неаполитанской школы в Германии, то *Никола Пичини* (1728—1800), ученик Лео и Дуранте, свою всемирную известность приобрел благодаря успеху в Париже, куда он приехал по специальному приглашению королевы Марии-Антуанеты. Здесь его имя вовлечено было в борьбу сторонников итальянской оперы против великого реформатора оперного искусства Глюка, хотя сам Пиччини относился вполне терпимо и отнюдь не враждебно к своему могущественному сопернику. О Пиччини мы поговорим еще в главе, касающейся Глюка. Одновременно о Пиччини в Париже подвизался *Антонио Мария Гаспаро Саккини* (1754—1786), тоже ученик Дуранте. Подобно Пиччини он был кумиром итальянской партии в Париже. Саккини значителен не только, как оперный композитор (в этой области он действительно дал образцы, поражающие смелой трактовкой вокальных партий), но и как автор многочисленных камерных композиций, предвосхитивших Моцарта. *Томмазо Траэтта* (1727—

Томмазо Траэтта.

1779), также ученик Дуранте, был (1768—1774). русским придворным композитором в царствование Екатерины II. Траэтта принадлежал к наиболее сильным драматическим талантам неаполитанской школы. В его операх замечается чрезвычайно важный в историко-музыкальном отношении перелом: неограниченному господству вокальных партий, обычному для неаполитанцев, у него противоставляется драматическая выразительность оркестра. У Траэтта уже чувствуется веяние нового духа: он почти романтик в пользовании декоративными элементами оперной композици. В отношении музыкально-драматической формы он близок к Глюку и оказал несомненное влияние на последнего. Однако, и сам находился под его обаянием, о чем свидетельствует первая сцена его „Антигоны“ (1772), написанная в Петербурге. Траэтта был также одним из первых итальянцев, оценившим гений Рамо и ставившим его оперы на своей родине. Из 37 опер Траэтта в Петербурге исполнялись четыре: „Didone“ (1768), „Необитаемый остров“ (1769), „Олимпиада“ (1770), „Антигона“ (1772) и балет „Люций Вер“ (1774). Его собрат по службе при русском дворе *Джованни Паэзиелло* (1741—1816) имеет серьезное значение в истории русской оперы. Паэзиелло короткое время был учеником Дуранте. Уже на первых порах своей музыкальной деятельности Паэзиелло обнаружил значительный талант в комическом жанре. Пересказать его крайне интересную биографию в нескольких строках невозможно. С 1776 по 1784 год он, подобно Траэтта, был капельмейстером итальянской оперы „серьезной и буфф“ при дворе Екатерины II. В Петербурге Паэзиелло поставил следующие свои оперы: „Люцинда и Армидор“ (1777), „Нитетта“ (1777), „Ахилл на Скиросе“ (1778), „Неожиданная свадьба“ (1778), „Дмитрий“ (1779), „Алкид на распутьи“ (1780), „Смешной поединок“ (1780), „Служанка-госпожа“ (1781), интермеццо в день имянин Александра Павловича „Две графини“ (1781), „Севильский цирульник“ (1782), „Мнимые Философы“ (1781) и др. Всего же им написано было более ста опер и балетов, довольно большое число церковных композиций, 12 симфоний для оркестра, 12 фортепьянных квартетов, шесть струнных квартетов, шесть фортепьянных концертов и т. д., да еще ряд теоретических трактатов — поразительная плодовитость. Паэзиелло был, между прочим, любимый композитор Екатерины II, которая всем другим видам музыки предпочитала его легкий веселый музыкальный жанр. „Севильский цирульник“ Паэзиелло—одна из удачнейших достижений итальянской комической оперы—был настолько популярен, что намерение Россини писать на тот же текст было сочтено современниками последнего крайне дерзким начинанием. Первоклассный талант был привлечен также в петербургскую оперу в лице *Доминика Чимароза* (1749—1801). Сын прачки он рано остался сиротой и в детские годы обратил на себя внимание своим выдающимся талантом. Музыкальное образование он получил в консерватории „Santa Maria di Loretto“ своим первым крупным успехом Чимароза обязан комической опере „Le stravaganza del conte“, сочиненной для Неаполя. Не менее удачным оказался второй его опыт в то же роде „Italiano in Londra“ написанной для римской сцены. Далее с большой быстротой Чимароза написал еще целый ряд комических опер для театров в различных городах Италии, что упрочило его известность. В 1789 году он приглашен был в Петербург на блестящих условиях. Здесь он пробыл два года при дворе Екатерины II и в 1792 году возвратился к себе на родину. В 1792 году, во время путешествия из России в Италию, Чимароза написал свое знаменитое произведение „Il matrimonio segreto“ („Тайный брак), еще до сих пор не потерявшее своей свежести и

Джованни Паэзиелло.

Паэзиелло в Петербурге.

„Севильский цирульник“ Паэзиелло.

Д. Чимароза.

привлекательных музыкальных черт. Успех „Тайного брака“ у современников Чимароза был беспримерный. В одном только Неаполе эта опера за один год шла 67 раз. За „Тайным браком“ последовал еще ряд опер—всего Чимароза было написано их свыше 80. Возвратясь к себе на родину Чимароза, как истый патриот, не остался равнодушным к ее политическому положению и принял участие в революционном движении. В 1798 году он был арестован реакционным правительством и приговорен к смерти, но затем помилован. Выйдя из тюрьмы Чимазара намеревался возвратиться в Россию, но по дороге на север, заболел и скончался в Венеции, в 1801 году. „Тайный брак“ обозначает собой вершину итальянской комической оперы 18 столетия. Кроме 80 опер Чимароза написал еще несколько месс, ораторий, кантат и свыше ста отдельных вокальных пьес для С.-Петербургской придворной певческой капеллы. В С.-Петербурге шло в разное время не менее 15 опер Чимароза.

При исследовании итальянской оперы 18 века необходимо упомянуть главнейших поэтов, которые сочиняли тексты для приведенных нами выше композиторов. Два замечательнейших либретиста эпохи господства неаполитанской оперы были *Апостоло Зено* (1668—1750) и *Пиетро Метастазио* (1698—1782). Более плодовитым был Метастазио, оперные и ораториальные тексты которого бесчисленное количество раз были использованы композиторами, начиная от Перголези и кончая Моцартом. Метастазио был человеком в высшей степени музыкальным. Его стих был очень звучен, метрически изощренным и удобным для музыкально-ритмических построений. Но глубоких психологических характеристик он не давал. Метастазио не чужд был возвышенного пафоса, но в общем склонен был к слащавой и сантиментальной лирике, заменявшей выражение подлинного чувства обильным дидактическим излиянием. Главная заслуга Метастазио, как либретиста, заключается в том, что он придал большую компактность и стройность оперному тексту, отличавшемуся в 17 столетии обилием случайных деталей и эпизодов. Он шел по стопам великих французских трагиков 17 столетия и подобно им брал сюжеты почти исключительно из античного мифа и истории. Но конечно герои его, носившие античные имена, были итальянцами 18 столетия. Только в конце этого века сюжетам античного содержания стали предпочитать фабулы с романтической окраской, особенно, так называемые, „турецкие“, происхождение которых об'ясняется вторжением турок в Европу около середины 17 ст.

II. Метастазио.

Характер оперных либретто Метастазио

Итальянские оперные центры

Было бы односторонне полагать, что во второй половине 18 столетия, кроме Неаполя не было других крупных оперных центров в Италии. В Риме, Венеции и Болоньи творил ряд композиторов, почти не уступавших неаполитанским знаменитостям. В Риме неаполитанцы имели соперников в испанских композиторах, *Доменико Терраделья* (1711—1754) и *Франческо Махо* (1740—1770). Терраделья считался непосредственным конкурентом Иомелли, и существовала даже легенда, об'яснявшая его раннюю смерть кознями его неаполитанского собрата по искусству. Подобно Иомелли Терраделье отличался пламенной силой музыкального выражения. Из 8 его опер целиком сохранились только три. Среди произведений *Франческо Махо* особенно ценились „Artaserse“ (1762) и „Ipermnestra“ (1768), благодаря живой передаче трогательных и скорбных моментов.

Испанские мастера.

„Аркадское общество“.

В описываемую нами эпоху в *Риме* первенство принадлежало культовой музыке и сосредоточием музыкальной жизни вечного города была по прежнему папская капелла. Но Рим отнюдь не оставался чуждым соблазну новой оперной музыки. Основанное кардиналом

Оттобони в 1690 году. „Аркадское Общество“ приняло под свое покровительство камерное музыкальное искусство. Кардинал Оттобони, как мы уже рассказывали выше, имел в своем распоряжении отличный домашний оркестр во главе с Корелли, и „аркадское общество“ насчитывало среди своих членов большинство замечательных композиторов того времени. Во дворце Оттобони исполнялись не только оратории, но и оперы.

В первой половине 18 века в Риме творил крупный мастер *Джузеппе Оттавио Питони* (1657—1743), учитель Дуранте, Лео и Фео. Питони был влиятельным преподавателем, теоретиком и историком итальянского музыкального искусства. За свою очень продолжительную жизнь он написал огромное количество месс и псалмов, с инструментальным сопровожде ием и без такового, а также ораторию S. Raniero, с успехом исполненную во Флоренции в 16?3 году. Рядом с ним необходимо поставить и *Бернардо Паскини* (1637—1710), быть может самого замечательного итальянского органиста после Фрескобальди. Паскини имеет большое историческое значение, как один из создателей типа клавирной сонаты, о чем уже говорилось. Его учеником был *Франческо Гаспарини* (1668—1727), автор 50 опер, написанных легко и блестяще, ряда церковных композиций и камерных кантат. Гаспарини был также составителем когда то весьма популярного учебника генерал-баса.

Д. Питони

Б. Паскини

Значительное влияние на итальянскую музыкальную жизнь получили в это время болонская и моденская школы. Из представителей Моденской школы нечто совершенно новое в оперу внес *Алессандро Страделла* (1645—1681), впервые в увертюре к „Accademia d'amore“ использовавший очень важный эффект большого *оркестрового cresendo*. О нем речь будет еще ниже. В Болонье руководящая роль принадлежала Филармонической Академии. Болонская школа в лице своего главы *Паоло Колонна* (1640—1695), одного из лучших мастеров церковной музыки 17 столетия, была тесно связана с римской. У Колонны было два ученика: *Карло Мария Клари* (1669—1745) и *Джованни Батиста Бонончини* (1672—1762). *Джованни Батиста Бонончини* был сыном весьма заметного композитора *Джованни Мария Бонончини* (1678—1740), церковного капельмейстера в Модене, автора сочинений о контрапункте и нескольких опер, из которых распространение получила трогательное повествование „Mario fugitivo“, а также братом *Марка Антонио Бонончини* (1675—1726), быть может более значительного, чем он сам, но оставшегося как то в тени. Джованни Батиста Бонончини блистал, как автор опер и виртуоз на виолончели. Число его опер около 20. Из них самые замечательные те, которые написаны были им для Лондона, куда он приглашен был одновременно с Генделем. Знаменитое соперничество между ним и Генделем, однако, некоторое время не мешало им работать вместе над сочинением одной опоры „Muzio Scevola“. В борьбе за музыкальное первенство с Генделем шансы склонялись первоначально на сторону Бонончини, но в конце концов он принужден был уступить своему сопернику. Его положение ухудшилось еще тем, что в 1728 году он представил лондонской „академии старинной музыки“, особенно ценившей итальянские мадригалы, весьма искусную пятиголосную композицию „In una siepe ombrosa“. Однакож через несколько лет выяснилось, что это произведение принадлежало не ему, а Антонио Лотти и было напечатано в сборнике последнего „Detti Terzetti e Madrigali“. Было доказано документально, что Бонончини присвоил себе чужую композицию и ему пришлось с позором бежать из Лондона. Отсюда он в 1733 году переехал в Париж, затем имеется известие о его пребывании в Вене и Венеции, однако потом следы

М. Клари и Дж. Бонончини.

Соперничество Бонончини с Генделем.

Оценка творчества Бонончини.

его теряются, и нет даже точных данных о годе его кончины. Оценка творчества Джованни Батиста Бонончини осложняется неоднократно высказанными подозрениями, что часть имевших в свое время успех композиций он заимствовал у своего брата, выдавая их за свои собственные. Во всяком случае это был даровитый, но не глубокий композитор, пользовавшийся не совсем заслуженной славой. Лучшими его произведениями надо считать его камерные дуэты, оперы „Астарту" и „Гризельду", а также и мессы.

Влияние итальянцев на немецкую музыку.

Названные нами итальянские школы распространили свое влияние на всю тогдашнюю Европу, особенно же Германию, где без участия итальянских артистов и композиторов просто не мыслились никакие оперные представления, камерной или церковной музыки. Городом обетованным для всех артистов была Вена, где образовалась целая колония итальянских музыкантов. Первыми итальянцами завоевавшими себе горячие симпатии австрийских придворных кругов и публики, были Кавалли и Чести. Последний был между 1666 и 1669 годом придворным венским капельмейстером. Затем в Вене стали очень часто ставить оперы Скарлатти, Бонончини и других. Все эти постановки производились с огромной затратой средств и по роскоши затмевали собой все до сих пор виденное.

Иоганн Иосиф Фукс.

Около 1696 года, на венском горизонте впервые обозначается фигура музыканта, которому в течении последующих сорока лет суждено было занять совершенно исключительное положение в немецкой музыкальной жизни: *Иоганн Иосиф Фукс*. Фукс родился в 1660 г. в Штирии, в 1698 г. сделался органистом и придворным композитором в Вене, в 1705 году капельмейстером собора Св. Стефана, в 1713—придворным дирижером, в каковой должности остался до самой смерти в 1741 году. Фукс был одним из ученейших музыкантов своего времени, и в своей учености опирался на старую теорию церковных тонов. Он составил

„Gradus ad Parnassum".

знаменитый учебник композиций „Gradus ad Parnassum" на латинском языке, изданный в 1725 году. На этом учебнике воспитывались поколения музыкантов, он служил руководством для Гайдна, Моцарта, Бетховена. Фукс считал себя защитником искусства от вторжения легкомысленных южно-итальянских элементов. Он исполнял эту миссию с чрезвычайной добросовестностью и, пока он стоял во главе музыкальной жизни Вены, доступ туда композиторам этого направления был затруднен до крайности. Сам Фукс был весьма плодовитым автором по преимуществу церковной музыки. Ему принадлежало десять ораторий, 18 опер (из которых одна исполнялась под управлением австрийского императора Карла VI), ряд оркестровых сюит: „Concentus musicae instrumentalis". Образцом высого контрапунстического искусства

Ученики И. И. Фуксв.

Фукса считается его „messa canonica". Среди его учеников необходимо назвать *Готлиба Муффата* (1690—1770), превосходного органиста; *Иоганна Зеленку* (1679—1745), мастера контрапунктического письма, *Георгия Христофа Вагечзейля* (1715—1777) автора опер, церковных композиций, а также популярных клавирных пьес. Знаменитый „Gradus ad Parnassum" Фукса в настоящее время уже устарел, так как в основу его системы положены не современные строи, а церковные лады, но тем не менее некоторые очень видные теоретики, как например Беллерман, еще в середине 19 столетия разделяли точку зрения Фукса.

А. Кальдара.

Наряду с Фуксом наиболее уважаемым членом венской капеллы, был *Антонио Кальдара* (1670—1736), уроженец Венеции и ученик Легренци. Он в 1616 году сделался вторым придворным капельмейстером (при Фуксе) и в этой должности пробыл до самой своей смерти. Его манера письма напоминает собой стиль Фукса, но по сравнению с по-

следним он обладал значительно большим мелодическим даром. Кальдара написал свыше 60 опер, 28 ораторий и множество церковных композиций, из которых особенной известностью пользовался „Crucifixus“ на 16 голосов, ему же принадлежит ряд камерных трио-сонат, свидетельствующих о его непосредственной связи с венецианской школой. У Кальдары мы замечаем уже ясное разграничение светского и церковного стиля. Его церковные композиции интересовали самого Иоганна Себастьяна Баха, который собственноручно переписал для себя его „Magnificat“. Третьим в созвездии австро-итальянских композиторов был *Франческо Конти* (1682-1732), автор оратории „Давид“ (на текст Зено), почти генделевской силы. Франческо Конти также пользовался мировой известностью в качестве виртуоза на теорбе.

Опера в Мюнхене.

По сравнению с пышной музыкальной жизнью Вены остальные немецкие города были гораздо более скромно обставлены в музыкальном отношении. Повсюду царила итальянская опера и итальянские музыкальные вкусы, так что национальный немецкий оперный стиль почти совсем не развивался. Важнейшим центром, откуда распространялось это иностранное владычество был город Мюнхен, возвеличенный еще в конце 16 столетия, благодаря деятельности здесь Орландо ди Лассо. С середины 17 столетия во главе мюнхенской придворной капеллы стоял *Яконо Порро*, отличный мастер старой школы. При нем Мюнхен впервые познакомился с новой формой оперы: и по случаю посещения Мюнхена императором Фердинандом III здесь состоялась постановка оперы „L'arpe festante“, принадлежавшая канонику и виртоузу на арфе *Джованни Баттиста Манчиони*. Через несколько лет в Мюнхене построен был оперный театр, а во главе придворной капеллы стал *Иоганн Каспар Керлль* (1627—1693). Керлль была уроженцом Саксонии, свое музыкальное образование получил в Вене и в Риме и с 1656 года занял место придворного капельмейстера в Мюнхене. Мы хорошо осведомлены только о церковных и камерных композициях Керлля, среди которых своей оригинальностью выделяется „каприччии“ для клавира, но оперы его до нас не дошли, а сохранились лишь их либретто. Судя по последним, а также на основании камерных композиций Керлля можно сделать заключение, что он продолжал традиции венецианской школы. После его смерти итальянцы окончательно овладели мюнхенской оперой, существование которой продолжалось до 1787 года.

И. К. Керлль.

Дрезденская опера.

Большое значение в развитии оперного искусства на германской почве принадлежало столице Саксонии—*Дрездену*. Уже с начала 17 столетия здесь в виде певческих игр и балетов делаются заметными первые побеги сценического музыкального искусства. Высокого расцвета дрезденская опера достигла под эгидой *Иоганна Адольфа Гассе*, величайшего немецкого оперного композитора первой половины 18 столетия. Гассе родился в 1699 году, в маленьком местечке близь Гамбурга и начал свою карьеру оперным певцом в Гамбурге и Брауншвейге. Кроме того он завоевал себе известность в качестве превосходного клавесиниста. В 1722 году молодой Гассе, написавший к тому времени несколько опер, отправился в Неаполь и сделался первоначально учеником Порпоры, а затем и Алессандро Скарлатти. Своей оперой „Il Sesostrate“, написанной в 1726 году для неаполитанской сцены он добился крупного успеха. В 1727 году он переселился в Венецию, где сделался капельмейстером консерватории „del Incurabili“ и добился руки и сердца *Фаустины Бордони*, одной из самых знаменитых итальянских певиц того времени. Бордони вышла за него замуж и последовала с ним в Дрезден, куда он в 1731 году приглашен был в качестве капельмей-

И. А. Гассе.

стера во вновь открывшуюся итальянскую оперу. Однакож, первое пребывание Гассе в Дрездене длилось очень недолго, всего несколько месяцев и только через девять лет он окончательно избрал этот город своим постоянным местопребыванием. В Дрездене Гассе пользовался огромным авторитетом и благодаря своим поездкам в крупнейшие центры Германии, Франции и Англии он распространил свою славу по всей западной Европе. В 1763 году по закрытии итальянской оперы, для которой он сделал так много, Гассе был уволен без пенсии и вместе с супругой своей вновь возвратился в Италию, где и умер на 84 году своей жизни (1783.) Число опер Гассе, дошедших до нас, равняется приблизительно 60-ти. Кроме того его перу принадлежало 12 ораторий и большое количество церковных композиций, а также инструментальных произведений (квартетов, симфоний, концертов, сонат). Не было другого композитора, которого бы так обожали его современники, как Гассе. Его одинаково ценили как в Италии, так и в Германии, и там, где имена Генделя и Баха упоминались только вскользь в качестве ученых контрапунктистов, Гассе считался музыкальным светочем. Стиль Гассе близко подходит к стилю его учителя Скарлатти. Главное внимание обычно уделяется большим ариям, в области которых Гассе действительно создал шедевры. Не менее силен был он также и в речитативах, отличавщихся у него образцовой декламацией. Гассе не совсем справедливо ставили в вину принебрежительное отношение к аккомпанименту только потому, что он ограничивался обычно для этой цели малым оркестровым составом. В своих более поздних операх Гассе, однакож, сам отказался от подобного ограничения оркестрового аппарата и пользовался средствами полного оркестра. Вообще говоря он принадлежал к числу художников, способных эволюционировать и усваивать новые веяние в искусстве, но всетаки слишком привержен был традициям своих учителей, чтобы совершить крупную реформу в этой области. Его оперы в настоящее время забыты. Более прочный след оставили оратории и церковные композиции Гассе, выделявшеся среди произведений его современников своей мягкой, чувственной красотой.

Жизнь Гассе. *Оперный стиль Гассе.* *Оратории Гассе.*

Комическая опера.

До сих пор нас интересовало почти исключительно развитие серьезной оперы, столь быстро двинутой вперед неаполитанскими мастерами, но главенство неаполитанцев не было долговечно, и в конце концов оперное искусство пошло путями независимыми и непредвиденными неаполитанскими музыкантами. Есть, однако, область, в которой музыкальный гений итальянцев сохранил свое господство до середины 19 столетия—это область комической оперы, оперы-буфф, и поскольку мы не коснулись ее истории в предыдущем изложении позволим себе остановить на ней внимание читателя в следующих строках.

Начало комической оперы.

Комическая опера в 17 столетии немного отставала от развития серьезного оперного жанра. Первые зачатки ее мы встречаем еще на исходе 16 столетия в виде грубых музыкальных интермедий. О них мы упоминали выше, когда говорили о римской опере. У венецианцев комический жанр был более тесно слит с серьезным, причем многочисленные комические сцены, которые вплетали в свои героические оперы Монтеверди, Кавалли, Чести и другие венецианцы, а также Скарлатти, весьма содействовали развитию комической оперы. Среди неаполитанцев одним из первых авторов комической оперы был вероятно *Франческо Провансале*, хотя точных данных по этому вопросу не имеется. Но несомненно, что именно в Неаполе комическая опера освободилась от прежнего грубого юмора и приняла более благородную форму. Еще задолго до того, как было создано выражение „opera buffa" комическая опера существовала в виде небольших интермеццо, которые

исполнялись, как антрактная музыка, между отдельными актами серьезных оперных представлений. Типичным примером т кого интермеццо служила „Serva padrone" Перголези, которая впервые в 1733 году, исполнялась в виде антрактной музыки в другой его опере. К этому времени, однако же, стала ясной, необходимость выделения комических интер еццо в виде отдельных опер. В первые три десятилетия самостоятельная комическая опера культивировалась только в пределах Неаполя композиторами, имевшими лишь местное значение.

Комические интермеццо.

До нас дошли либретто этих первых комических опер, и на их основании мы можем установить литературный характер неаполитанской комической оперы. Влияние тр диционной „commedia dell'arte" с ее типичными масками сказывается чрезвычайно опр деленно, и с техникой этих первых комических опер неот'емлемо связаны те осложнения, на которых основан был юмор народных итальянских комедий. Самое действие чрезвычайно сжато, диалог касается повседневности, он пересыпан народными словечками и выражениями и полон намеков на события, происходившие на улицах и площадях Неаполя. Для таких музыкальных представлений был выработан особый музыкальный стиль, совершенно отличный от композиционной техники большой оперы. Здесь отсутствует большая ария da capo, хотя иногда она и применяется, когда на сцене выступают важные лица. Преобладающими элементами является народная песня. Грация и юмор легко запоминаемой мелодии построены на кратких мотивах. Чрезвычайно плодотворным оказалось влия ие ко ической оперы на развитие речитатива. Автор ее виртуозно пользуется приемом парландо (говорка) и непринужденного диалога в обмене вопросами и ответами, восклицаниями и т. д. Из этих средств музыкально-драматического выражения возникли три основные формы, которые являются характерными признаками комической оперы: „pezzo concertato", „introduzione" и „finale". Под „pezzo concertato" разумели вокальные дуэты и терцеты, в которых два или три действующих лица обменивались репликами, перебивая друг друга, изображая, преимущественно, ссору, при чем инструменты оркестра подчеркивали комичную сторону происходящего на сцене. Подобные диалоги в перебивку не допускались в серьезной опере, ибо считались признаком вульгарности. Такой же характер носил и финал отдельных актов комической оперы, в котором выступали все действующие лица данного акта. Мастером комического финала считался *Никола Логрошино* (1700—1763). Большинство его комических опер, однакож, утеряны, и недавно только Г. Кречмар подверг рассмотрению комическую оперу Логрошино „Il governatore" (1747), носившую характер пародии и написанную на неаполитанском диалекте.

Либретто комических опер.

Техника комической оперы.

Формы комической оперы.

Главнейшими представителями комической оперы, начиная с 17 века были: *Антонио Драги* (1635—1700) в Вене, которого можно считать предшественником неаполитанских авторов комических опер, *Перголези*, *Логрошино*, *Бальтазар Галуппи* (1706—1785), русский придворный композитор, имевший большое значение в истории русской духовной музыки, (он жил в России всего пять лет с 1 43 по 1748 г.) а также в развитии фортепьянных сонат. и *Никола Пиччини*. Начиная с середины 18 столетия—эпохи *Гольдони* и *Карла Гоцци* в либретто комических опер начинают сказываться черты романтики. Уже в опере *Ринальдо да Капуа* „Zingara" (1753) впервых использован был цыганский быт, впоследствии излюбленный в опере. Имена крупных музыкантов Паезиэлло, Траэтта, Чимароза—нами приводились уже выше. Все они были авторами комических опер, пользовавшихся в свое время широкой популярностью. К ним присоединяется еще целый ряд более мелких

Главнейшие представители комической оперы.

Значение комической оперы.

талантов. Комическая опера стала процветать в Германии, во Франции и в Петербурге, куда ее ввел Бальтазар Галуппи. Ее историческое значение заключалось не в развитии и богатстве форм и оттенков художественного выражения, а в сближении оперного искусства с народным творчеством, *как результат усилившегося общественно-политического влияния „третьего сословия“*. Немаловажное значение имело и то обстоятельство, что либреттисты комических опер, высмеивая различные недостатки музыкально-общественного характера, невежество и жадность импрессарио, тщеславность кастратов, суетную погоню за внешним блеском у тогдашних примадонн, тем самым постепенно подготовляли реформу серьезной оперы.

Французский придворный балет.

Мы до сих пор останавливались на истории оперы в пределах Италии и немецких стран. Франция познакомилась с оперой в сравнительно более поздний период, именно в 1645 году, когда кардинал Мазарини пригласил итальянскую оперную труппу в Париж для постановки пасторальной оперы *Строцци* и *Сакрати* „La finta pazza“. До этого при французском дворе исполнялись в виде придворные спектаклей, так называемые „ballet de la cour“ то есть представления, в которых пение и танцы были связаны с крайне скудной драматической фабулой. Одним из самых знаменитых образцов этого рода был „ballet comique de la reine“, поставленный в 1581 году с затратой трех миллионов франков. Содержанием этого балета были чародейства Цирцеи, в конце концов побеждаемой мудростью французского короля. За ними в начале 17 столетия последовал еще ряд драматических балетов, из которых впоследствии выросли не только национальные французские оперы, но и героические оперы-балеты французов.

Танцы 17 и 18 ст.

Область танцовальной музыки нашла себе во Франции наиболее благоприятную почву *в эту эпоху просвещенного абсолютизма*. В 17 столетии танцовали все классы общества, начиная с короля, который принимал самолично участие в представлениях придворного балета и кончая священником и прихожанами в церкви. Так мы знаем, что еще в 1682 году, по окончании пении псалма во французской церкви прихожане рисковали исполнять веселый танец. Соответственно с таким увлечением танцами чрезвычайно расширилось число их. Время блестящего развития балета началось в эпоху „короля солнца“ Людовика XIV и Мазарини. Придворный балет веселого или серьезного жанра представлял собою танец жестов, исполняемый в масках. Кроме аллеманды, куранты, сарабанды, жиги начинают появляться и новые танцовальные типы; в первую очередь необходимо упомянуть о созданном французами менуэте, танце изящной и галантной структуры, вполне соответствующей французскому народному вкусу. Менуэт впоследствии завоевал себе весь мир. Когда из музыкальной жизни уже давно исчезла старая опера-балет, он упрочил себе место в симфонии, и только гений Бетховена заменил его фантастическим скерцо: число дошедших до нас менуэтов превосходит все остальные танцы. Следующим танцем в трехдольном размере была жизнерадостная и легкая пасс-пье британских моряков. Большое значение приобрели буррè и гавот, оживленного размера в $^4/_4$, но только с той разницей, что бурре имела затактом одну четверть, а легкий гавот имел затактом $^1/_2$. Как и менуэт, гавот исполнялся вокально. Бодрый, жизнерадостный ригодон, старинный провансальский танец в размере $^4/_4$ с $^1/_4$ затакта, тамбурин с четным тактовым размером и с неподвижным басом, подражавший звуку барабана, и мюзетт, танец в трехдольном размере пастушеского характера, дополнял этот репертуар танцев старой Фран-

Виды танцев.

Менуэт.

ции. В истории оперы большое значение имели еще два танца: шаконна и пасакалья, оба в трехчетвертном размере и медленном движении, различие между которыми очень быстро сгладилось. Шаконна была итальянского происхождения, а пассакалья—испанского. Обычно шаконна предпочитала мажор, а пассакалья—минор, но вообще они были трудно различимы. В операх Люлли, в которых шаконна составляет заключительную часть, она повидимому была парным танцем довольно распущенного характера.

Шаконна и пассакалья.

Вполне понятно, что опера во Франции первоначально основывалась, главным образом, на танцювальных номерах и была чрезвычайно близка к балетному искусству. В середине 17 столетия в Париже господствовали исключительно итальянцы, и только в 1654 году, некто *Мишель де Гюерр*, органист одной из парижских церквей, сделал первую попытку сочинения оперы на французский текст. Опера эта называлась „La triomphe de l' amour". Успеха она не имела и вскоре была забыта. Гораздо более успешным оказался опыт поэта *Пьера Перрен* (1620—1675), предпринятый им в 1659 году совместно с музыкантом *Робером Камбером* (1628—1677). Плодом их совместной работы была лирическая музыкальная пьеса „La pastorale" (1659), которая исполнена была в вилле придворного ювелира Де-ля-Го, в присутствии королевского двора. Перрен сам считал себя творцом французской оперы, или, как он выражался, первой французской музыкальной комедии и полагал что он опроверг предразсудок о непригодности французского языка для музыкальных композиций. В 1669 году Перрену удалось раздобыть королевскую привиллегию, согласно которой ему преодставлялось право в течение 12 лет устраивать в Париже и других городах королевства „музыкальные академии" и исполнять публично всевозможные театральные пьесы, как это принято в Германии, Италии и Англии. На деньги знакомого капиталиста и с помощью очень ловкого театрального машиниста маркиза Сурдзака Перрен оборудовал сцену и в марте 1671 года открыл ее пятиактной пасторалью „Помоной". Успех пьесы был блестящий: восемь месяцев продержалась она на сцене. Музыка пасторали мелодична и изящна, но лишена драматического нерва и скорей служила аккомпаниментом к сценическим эффектам маркиза Сурдзака. Казалось, что предприятие Перрена имеет блестящую будущность. Вскоре, однакож, содружество Перрена, Камбера и Сурдзака распалось, и королевская привиллегия перешли к Люлли. Перрен оказался не у дел. Камбер переселился в Англию, а Люлли взял в либреттисты талантливого поэта *Кино* (1635—1688). Со вступлением Люлли в историю французской оперы начинается эпоха ее блеска. Он заложил прочный фундамент для существования национальной оперы. *Жан Батист де Люлли* был по происхождению своему итальянцем, он родился во Флоренции в 1603 году, двенадцатилетним мальчиком привезен был в Париж и определен поваренком к герцогине Монпансье, племяннице короля. Небольшие музыкальные знания он привез с собой в Париж и на герцогской кухне стал продолжать свои музыкальные занятия, упражняясь в игре на скрипке и изучая первые начатки композиционной техники. Он обратил на себя внимание высокопоставленных лиц и был переведен на службу в придворный струнный оркестр, состоявший из 24 скрипачей. Своими композициями он заслужил благосклонность Людовика (композиции эти представляли собой переложения для струнного оркестра различных мелодий и арий) и он назначен был руководителем придворного оркестра „grande bande (quatre vingt violons dy Roy)". Ему было поручено сочинение балетов для придворных

Первая французская опера.

Привиллегия Перрена.

Распад предприятия Перрена.

Биография Люлли.

празднеств и специально для него создан был еще второй оркестр из 16 скрипачей „petits violons“ (petite bande), который под управлением Люли достиг большого совершенства. Люлли не только сочинял балеты, но и сам выступал в каче тве танцора и драматического артиста, вызывая сенсацию своим талантом. На тему мольеровских комедий он написал ряд балетов, которые еще поныне не потеряли своего художественного интереса. Современники рисуют Люлли человеком симпатичным, но до крайности вспыльчивым. Рассказывают, что он неоднократно, в порыве гнева, ломал инструменты своих скрипачей, не сумевших выполнить его указаний. Сангвинический темперамент был причиной его кончины: дирижируя большой бамбуковой тростью, он поранил себе ногу и, не желая подвергнуться операции, умер, вероятно, от гангрены. Когда ему было очень плохо, его исповедник потребовал, чтобы он предал огню свою последнюю оперу, дабы получить отпущение грехов. Это аутодафэ было произведено при торжественной обстановке, но сожжены были только оркесторовые голоса, самую партитуру оперы Люлли благоразумно спрятал в шкапу. Умер он 22 марта 1687 года. Люлли был очень практичным человеком — состояние оставленное им превышало пол-миллиона франков. Он был очень ловким придворным, оказывал большое влияние на короля, в 1661 году был назначен секретарем последнего, а в 1672 году имел в своем ведении все оперное дело Франции.

Характер Люлли.

Люлли сумел выразить в опере дух французского классицизма, несомненно передававшего пафос усиливающегося самодержавия. Французская трагедия того времени стремилась, как известно, приблизиться к форме древне-греческой, и Люлли в своей музыке был значительно ближе к античной музыкальной драме, чем его современники-итальянцы. Часть того огромного успеха, который выпал на долю трагедий Люлли, следует отнести за счет его либреттиста Кино, оперные тексты которого отличались высокими литературными достоинствами. Оперы Люлли распадаются на три группы, во первых на так называемые „tragèdies lyriques“, балетообразные театральные пьесы и музыкальные комедии, частью написанные на мольеровские тексты. Главное место среди его сочинений принадлежит лирическим трагедиям. Их содержание почерпалось из античных героических преданий, как их понимали в 17 веке, и средневекового эпоса, но самые персонажи все же были проникнуты современным духом, а фабулы расцвечены романтическими подробностями. В этих пьесах значительную роль играли всевозможные пышные эпизоды вроде жертвенных сцен, погребальных кортежей, больших шествий, а в декорациях часто сменялись ландшафты, изображения стихийных явлений, грозы, землетрясения, пожары, гибель целых городов и т. д. Главными мотивами для действующих лиц были любовь и слава. Как все персонажи кассической французской трагедии, действующие лица в операх Люлли говорили патетическим слогом, выражали сильные страсти и прибегали к величественным жестам. Текст трактовался с точки зрения высокой трагедии. Кино—представитель корнелевской школы—обладал всеми данными, чтобы быть поставщиком тех образцовых текстов, которые могли удовлетворить взыскательного Люлли, хотя ему, по требованивм последнего, приходилось иногда по двадцати раз переделывать одну и ту же сцену. Он был прекрасным версификатором и умел писать стихи, удобные для музыкальной композиции. Менее совершенна была его драматическая техника. Здесь Кино недоставало изобретательности, и ему часто приходилось прибегать к помощи благодетельного случая, чтобы как нибудь сдвинуть с места действие.

Три группы опер Люлли.

Лирические трагедии Люлли.

Тексты Кино.

Что касается чисто музыкальной стороны, то оперы Люлли не достигают современных ему итальянских и немецких образцов. Его сольные номера не обладают прекрасной органической формой, отличавшей музыку итальянских мастеров 17 столетия. Большинство певцов сменяют друг друга, почти никогда не объединяясь в ансамбли, его хоры ритмически однообразны (такое однообразие свойственно и литературной трагедии его времени), но тем не менее оперы Люлли имели значительные достоинства, возвышавшие их над уровнем современности. К числу таковых в первую очередь относится превосходная музыкальная декламация и умение передавать драматическое напряжение момента. Звук теснее примыкает к слову, а мелодика речи передает текучесть настроения. Вследствие этого у Люлли совершенно отсутствуют большие звуковые законченные формы, и музыка стремится передать лишь изменчивый ток драматической действительности. Очень важно отметить ту роль, которую у Люлли, в противоположность его итальянским современникам, играл *хор*, принимавший активное участие в оперных действиях. В глазах французских ценителей главное значение Люлли заключалось в том, что он нашел естественное музыкальное выражение для *языковых* особенностей французской речи. Недаром лучшие образцы вокального стиля Люлли принадлежат к речитативному роду. Если свыкнуться с особенностями музыкальной речи Люлли, ее отрывочными, точно насильно вытолкнутыми словами, то еще и теперь можно зантересоваться его декламационным речитативом. Правда, через очень короткий промежуток времени после его кончины, речитативы Люлли стали вызывать впечатление монотонии, и старая французская опера, с ее чисто декламационным пафосом, казалась впоследствии столь же односторонне развитой, как итальянская с ее гипертрофией мелодических элементов.

Музыкальная сторона опер Люлли.

Отсутствие вокальных ансамблей.

Роль хора у Люлли.

Большое значение имеет Люлли также в развитии инструментальной музыки. Как известно он считался изобретателем так называемой „*французской увертюры*“, состоявшей из трех частей—патетического *grave* в пунктированном ритме, фугированного *allegro*, которое затем сменялось *grave* в полном или сокращенном виде. Состав оркестра Люлли был значительно скромнее оркестра его итальянских собратий. Тем не менее ему удавалось извлекать из него эффекты, которые недоступны были итальянским авторам этой эпохи. Малейший повод к описательной музыке не проходил бесследно мимо Люлли, он пользовался всяким удобным случаем, чтобы изображать явления природы: бурю, пение птиц, шум ветра, рокот ручья, часто пользуясь эффектом музыкального эхо. Так же характерно передавались им в музыке настроения отдельных фраз и слов, и в этом отношении он является предтечей более поздних музыкантов. В оркестровом письме он любил применять противоположение хора духовых и струнных и особенно часто прибегал к излюбленному во французской музыке духовому трио, например двух флейт или гобоя с фаготом против общей массы струнного оркестра. Другим привлекательным для современников элементом было обилие танцев, очень ловко использованных для хода драматического действия. Каждая группа, выступавшая на сцене, имела свою особую вступительную музыку или марш, причем отдельные действующие лица часто исполняли танцы, ровно ничем не связанные с внутренним ходом действия. Однако, французская публика требовала не только звуковых удовольствий для слуха, но также приятного зрелища для глаза, и Люлли больше чем кто либо другой умел отвечать этим пожеланиям. Великолепны его заключительные сцены, шаконны и пассакальи, в которых Люлли проявляет огромное мастер-

„Французская“ увертюра.

Инструментовка Люлли.

Балетные номера.

ство музыкально зодческой техники. Из его опер наиболее интересными можно считать *„Альцесту“*, *„Изиду“*, *„Персея“*, *и „Армиду“*. Из них наибольший успех имела „Армида“, „Альцеста“ содержала отличные ариозо, в „Изиде“ славилось трио парк, а в „Персее“ увертюра и второй акт выделялись своей музыкальной значительностью. В операх-балетах Люлли также имелись вокальные ансамбли, но нее суть была не в них, а в блестящей постановке, пышных костюмах и декорациях.

Важнейшие оперы Люлли.

Школа Люлли.

В течение многих десятилетий Люлли был самодержавным повелителем французской оперы. Оперное творчество ближайшего периода идет по пути, предуказанному им, без каких либо неожиданных отклонений. После Кино также не нашлось либреттиста такого литературного таланта и умелости. Французская публика была утомлена пафосом лирической трагедии, и вновь обратилась к излюбленному зрелищу—балету. Сыновья Люлли унаследовали от своего отца привиллегии, но отнюдь не его музыкальный гений. *Луи и Жан Батист Люлли* поставили в 1688 году балет „Зефир и Флора“, Луи еще в 1690 году трагического „Орфея“, но без всякого успеха. Из учеников Люлли главным образом выделился *Паскаль Коласс* (1649—1709), который настолько усвоил себе стиль Люлли, что смог закончить оперу своего учителя „Achille et Polyxéne“. Коласс был автором целого ряда музыкальных вокальных, светских и духовных композиций, но настоящий успех имела только одна его опера „Thetis et Pellée“ (1689). Быть может он сделал бы гораздо больше для музыки, если бы не увлекся алхимией, что привело его к полному разорению и в конце концов даже к сумасшествию. Рядом с Колассом нужно назвать также *Марена Марэ* (1656—1728), знаменитого виртуоза на гамбе, своей оперой „Alcyone“ снискавшего большую популярность в Париже. Далее *Анри Домаре* (1662—1741), поставившего между 1693 и 1704 годом ряд опер, среди которых интересна, впрочем, только ода „Venus et Adone“ (1697). Кроме этих учеников Люлли в первой половине 18 столетия выступил еще ряд оперных и инструментальных композиторов, уже явно склонявшихся к итальянским образцам. Среди них наибольшего внимания достойны *Андрэ Кардинал Детуш* (1662—1749), автор превосходных „Issé“ и „Marthèsie“ принадлежащих к лучшему, что создано было в эпоху, отделяющую Люлли от Рамо, и *Андрэ Кампра* (1660—1744). Кампра первоначально писал для балета, затем перешел в область оперы, в которой блестящего успеха достиг своими „Fetes venetiennes“, поставленными впервые в 1710 году. Это произведение относится к разряду тех представлений, которые обычно носили название „spectacles coupés. Они не были построены на связной драматически разработанной фабуле, но представляет собой случайный подбор драматических сцен или картин, в которых танец играл господствующую роль. Такие spectacles coupés были особенно любимы“ французской публикой, в ту пору уже утомленной пятиактными музыкальными трагедиями. Много музыкально оживленных сцен, арий, маршей и оркестровых эпизодов программного характера были заключены в этом произведении, показательном для сосьояния тогдашней культуры и искусства во Франции. Кампра был одним из первых композиторов отразивших подлинную народную жизнь в большей опере. Среди его лирических трагедий „Tancred“ (1702) и „Hesione“ (1700) пользовались наибольшей славой, не только своими красивыми ариями и драматическим построением, но и потому, что главная роль Клоринды в первый раз отдана была альту. На этом мы пока заканчиваем историю французской оперы. С именем следующего великого творца опер Жана Филиппа Рамо начинается новый период в ее истории, который мы рассмотрим в одной из ближайших глав.

Паскаль Коласс.

Марен Марэ

Андрэ Кампра.

История *английской* оперы до появления, британского Орфея“ Перселя“ не представляет собою каких либо ярких явлений. *До середины 17 столетия,—эпохи Революции* английская музыка находилась под влиянием итальянцев. Англичане еще в предыдущем столетии достигли высокого совершенства в области клавирной музыки и хорового мадригального стиля. Экономическое состояние страны, волнуемой 17 веке грандиозными политическими бурями, не благоприятствовало развитию национального искусства, а особенно музыкально драматического. Предварительная история английской оперы связана с культово—драматическими представлениями и особенно с играми в масках („masks“), быть может еще более популярными в Англии, чем в Германии. В этих играх инструментальная музыка, пение и танцы в довольно пестрой последовательности сменяли друг друга. Одним из самых ранних авторов таких „masks“ была Генри Лавсе (1595—1622). Первый английский оперный спектакль состоялся в республиканскую эпоху в 1655 году, причем исполнялась опера „The siege of Rohdes“, написанная пятью композиторами. Два года спустя была поставлена еще другая опера „The cruelty of the Spaniards in Peru“, а затем в 1659 „The History of sir Francis Drake“ и „Marriage of Ocean and Brittania“. Несколько улучшилось положение английского искусства во второй половине столетия. Была произведена реформа церковной музыки и по образцу „24 violons da Roy“ устроен придворный струнный оркестр во главе которого стал *Джен Бэнистр* (1630—1679). Последнему между прочим принадлежала музыка к „Буре“ Шекспира. Значительное оживление в истории английской музыки внесло появление *Камбера*, переехавшего сюда после разрыва с парижской оперой. Придворные круги тяготели главным образом к французско-итальянской музыке, народная масса, напротив того, мечтала о национальной английской опере. Однако многочисленные попытки создать оперу или, по крайней мере, сценическую музыку в связи с крупнейшими литературно драматическими произведениями той эпохи, не имели успеха. Единственное исключение представляла музыка в „Макбету“ *Матью Лока* (1632—1677), которая приобрела популярность и вышла впоследствии двумя печатными изданиями.

Английская опера.

Английские „игры в масках“ (masks).

Г. Лавсе.

Д. Бэнистр.

Музыка к драмам.

В конце 17 столетия выступает крупнейший музыкальный талант *Генри Пёрсель*, „британский Орфей“, поднявший английскую оперу на непревзойденную после него высоту. Генри Пёрсель родился в Лондоне в 1658 году исторически знаменательный для Англии момент. Первоначально он отдал свой музыкальный гений на служение церкви, и в своей церковной музыке проявил необычайное мастерство контрапункта, глубину и силу художественного выражения. Современники особенно высоко ставили персельские „антемы“ отдаленные потомки древних антифонов, до Перселя, представлявшие собою хоровые мотетты, а последним обращенные в небольшие кантаты. Не менее значительны были и его камерные сонаты по итальянским образцам, кантаты, оды, баллады. Уже в 17-ти летнем возрасте Персель стал писать для театра и в 1680 году сочинил свою первую оперу „Dido and Aeneas“ (1675). В общем Персель написал 39 музыкально-драматических произведений на тексты частью переделанные, частью заимствованные из шекспировских драм и комедий. Большинство его опер, впрочем, относятся к жанру игр в масках или сценической музыке. Наиболее значительные его оперы это „Dido and Aeneas“, и „King Arthur“ (1691). Персель не такой виртуоз формы, как современные ему итальянцы, но он поражает богатством мелодической изобретательности и силой драматического пафоса. По сравнению с музыкальными трагедиями Люлли оперы Перселя носят более

Жизнь Пёрселя.

Характер опер Пёрселя.

интимный характер. От французов он заимствовал манеру трактовать хор, как один из действующих элементов оперы, а в партиях речитатива близок к итальянским, точнее венецианским образцам. Мелодика его последних опер носит национальный английский характер, и быть может Перселль сделал бы гораздо больше для прочного обоснования английской оперной школы, не умри он очень рано, подобно Моцарту, на 37 году своей жизни в 1695 году. Персель самый большой музыкальный талант, выдвинутый Англией. Однако, продолжателей своих художественных начинаний он среди английских композиторов не нашел. В этом отношении английской музыке были суждены пути иные, чем итальянской и немецкой, где народный дух проявлял себя в целом ряде композиторов, передававших друг другу ту живую искру вдохновения, без которой невозможен музыкальный прогресс. Одним из наиболее видных композиторов, преемников Перселя был *Джек Экклльс* (1668—1735), в свое время чрезвычайно популярный композитор музыки к драматическим произведениям и автор нескольких „игр в масках".

Пути английской музыки.

В конце 17 столетия французы постепенно стали исчезать из Лондона, уступая место итальянцам. Англия сделалась страной обетованной для итальянских певцов и виртуозов, где они находили и почет и золото. Первой оперой, совершенно проникнутой итальянским духом, была „Arsinoe" с музыкой *Томаса Клайтона*, поставленная в 1705 году. Клайтон, англичанин по рождению, получил свое музыкальное образование в Италии и заимствовал много внешних черт от итальянских мастеров. Своими грубыми подделками под итальянский стиль он на короткое время увлек за собой своих современников, однако долго удержаться на английской сцене не мог. Постепенно ею овладели настоящие итальянцы Бонончини, Скарлатти, Конти и др. Первоначально тексты их опер переводились на английский язык, но с приливом итальянцев обиходным языком опер сделался исключительно итальянский.

Томас Клайтон.

В 1711 году в Лондоне появился *Георг Фридрих Гендель*, прославившийся в Италии и сам весь проникнутый последними веяниями итальянского оперного искусства. В том же году был поставлен в театре у Сенного рынка его „Rinaldo", а в 1712 году „Il pastor fido и „Teseo". С 1720 года в Лондоне начинается блестящий период развития итальянской оперы, тесно связанный с именем Генделя, о чем нам придется говорить еще в одной из следующих глав. Заканчивая обзор английской музыки в первой половине 18 столетия, мы должны упомянуть еще имя одного музыканта, который, правда, не завоевал себе крупного положения среди представителей высокого музыкального стиля, но был несомненно замечательным автором народных баллад и балладных опер—это *Генри Кэри* (1690—1743), ныне признаваемый автором английского гимна „God save the King", бывшего до начала 19 столетия официальным гимном многих европейских стран. Кэри умер в страшной нищете;—как полагают кончил жизнь свою самоубийством,—но несомненно имел право на более счастливое существование в качестве „последнего английского менестреля", подарившего своему народу прекрасные баллады и песни в стране, столь пламенно любившей музыкальное искусство и столь небогатой самостоятельной художественной музыкой.

Генри Кэри

Литература к гл. 17.

Литература к главе семнадцатой.

Неаполитанская опера:

Romain Rolland. Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti. (Париж, 1905).
Mich. Scherillo. Storia letteraria dell'opera buffa neapolitana. (Неаполь, 1883).
Edw I. Dent. Alessandro Scarlatti, his life an his works. (Лондон, 1905).

Angelo de Gubernatis. Pietro Metastasio. (Триест, 1910).
H. Kretzchmar. Aus Deutschlands italiänischer Zeit (Jhrbuch Peters 1901).
H. Goldschmidt. Francesco Provenzale, als Dramatiker. (Sammelb. des Intern. Musikges. 1905—1906).
Arteaga. Le revoluzioni del teatro musicale italiano (1783; перераб. в 1785, три тома, есть нем. и франц. сокращ. перев.).
March. di Villaroso. Memorie di compositori di musica del regno di Napoli. (Неаполь, 1840—1843).
M. Scherillo. Storia letteraria dell'opera buffa napoletana. (Неаполь, 1883).
Иоммелли. H. Abert. Nicolo Iommelli, als Operncomponist. (Галле, 1908).
Траэтта. H. Bitter. Gluck und die Reform der Oper. (1884).
Леонард Лео. Giac Leo. Leonardo Leo. (Неаполь, 1905).
Опера в Вене. Asv. Weilen. Zur wiener Theatergeschichte. (Вена, 1901). *Winterfeld* Zur Geschichte heiliger Tonkunst. B. 2.
И. И. Фукс Ph. Spitta. I. I. Fux. (Лейпциг 1872).
Гассе. Meinicke Hasse und die Brüder Graun, als Symphoniker. (Лейпциг, 1906).
Опера в Дрездене и Мюнхене Fürstenau. Die Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. (2 тома 1861—1862).
Rudhard. Geschichte der Oper am Hofe zu München. (1865).

Французская опера.

Chr. Nuitter. et Er. Ihoinew. Les origines de l'opéra français. (1886).
Arth. Pougin. Les vrais créateurs de l'opéra français. (1881).
G. Ghoucet. Histoire de la musique dramatique en France. (Paris, 1873).
H. Pruniéres. Notes sur les origines de l'ouverture française. (Sammelbd. des Int. Musges. XII).
H. Pruniéres. L'opera italien en Françe avant Lulli. (Paris,1913).
G. Dulle. Andrê Cardinal Destouches. (Лейпциг, 1909. Dis).
I. Ecorcheville. De Lulli á Rameau 1690—1730. (Paris, 1906).
L de la Laurencie. Notes sur la jeunesse d'Andrè Campra (Sammelbd. der Inter. Musikges X. (1908—1909).
L de la Laurencie. Lulli. (Paris, 1911).
A. Pougin. Andre Campra. (1861).

Английская музыка.

W. Nagel. Geschichte der Musik in England. 2 тома. (1895—1897).
M. H. Cummings. H. Purcell. (Лондон, 1889. 2 изд. 1899).
C. Forsyth. Music and nationalism, a study of English opera. (Лондон, 1911

ГЛАВА ВОСЕМНАДЦАТАЯ.

1. Немецкая опера в 17 и 18 столетии. Причины ее запоздалого развития. Ее связь с мировоззрением протестантизма. Гамбург, как музыкальный центр. Влияние торговой буржуазии на развитие оперы Рейнгард Кейзер. Иоганн Маттесон. Георг Телеманн. Пассии. Гамбургская опера. Кэйзер, как оперный композитор. Оратория.

2. Георг Фридрих Гендель. Гендель в Гамбурге. Путешествие в Италию. Прибытие в Англию. Первые оратории. Гендель, как оперный композитор. Оратории Генделя. Его инструментальные композиции. Клавирные сюиты. Характер генделевской музыки. Изучение Генделя.

Итальянская опера.

До сих пор главное внимание в области светской музыки мы уделяли развитию итальянской оперы. Самое появление оперы было фактом столь огромной важности, что с того момента, когда просвещенные флорентинцы, а вслед за ними гениальный Монтеверди сделали попытку возродить античную трагедию из духа музыки судьбы последней приняли совершенно новое направление, и влияние новосозданной музыкально-драматической формы сказалось в самых разных отношениях. Итальянцам, и ближайшим образом связанными с ними французским композиторам, принадлежала безусловная гегомония за весь период, рассмотренный нами в предыдущих главах. Гораздо менее выяснена история *немецкой* оперы в 17 и 18 столетии. Сохранилось сравнительно мало партитур, либретто и описаний немецких оперных постановок. Это об'ясняется всем укладом немецкой жизни на протяжении многострадального для Германии 17 столетия. Германия того времени не имела такого блистательного центра музыкальной жизни страны, каким являлся Париж Людовика XIV. С итальянским укладом Германию роднила известная децентрализация. Художественная жизнь здесь также развивалась во множестве городов, но в то время, как Венеция, Болония, Флоренция, Рим, Неаполь имели блестящее музыкальное прошлое, и опера с первых же своих шагов демократизировалась, сделалась достоянием широких масс, в Германии эти массы, подавленные и раззоренные тяготами ужасной тридцатилетней войны, оказались совершенно чуждыми этому новому и значительному явлению музыкальной жизни. Военная катастрофа повлекла за собою сильный упадок независимой городской культуры, кругозор среднего немецкого горожанина стал суживаться постепенно до чисто религиозных вопросов, и, собственно говоря, немецкая нация была гораздо больше заинтересована тогда в развитии домашней и церковной музыки, чем в создании национальной оперной школы. Что же касается различных, по большей частью мелких, владетельных князей, курфюрстов, герцогов, ведших политику заведомо в разрез с интересами своего народа и опиравшихся в своем стремлении во что бы то ни стало сохранить за собой власть на иностранную поддержку, то и эти круги питались продуктами привозного искусства, усердствуя в подражании пышным итальянским и французским образцам. Эпоха безусловного господства итальянской оперы в Германии охватывает всю первую половину 17 столетия, и только в последней трети этого века мы встречаемся с робкими попытками создания оперы на немецкие тексты и на почве народного мелодического творчества.

Сравнение немецких и итальянских центров.

Эпоха господства итальянской оперы в Германии.

Немецкая народная драма, как всякое непосредственное нелитературное театральное творчество всегда пронизана была музыкальным элементом. В веселых театральных играх Ганса Сакса встречались музыкальные номера, более сильным было их участие в так называемых *школьных комедиях*, исполнение коих обычно оживлялось „интерсцениями" из песен и танцев. Музыка такого „немецкого интерсцения", школьной драмы о Готфриде Бульонском, относящаяся к 1630 году и принадлежавшая *Мельхиору Франку*, дошла до нас полностью. Этот „интерсцений" состоит из ряда песен и танцев об'единенных мифологической фабулой. В ней имеется, между прочим, прелестная четырехголосная „крестьянская песенка", исполнявшаяся с „инструментами", то есть в сопровождении оркестра. Приблизительно в тот же период, то есть в середине 17 столетия, начинают появляться и морализующие „зингшпили" („песенные игры", „Singspiele") с характерными чертами немецкой народной мелодики. Образцом таких песенных игр с морализующей тенденцией может послужить „Seelewig", „Путь души", очень искренняя, но довольно бледная композиция *Сигизмунда Теофила Штадена*, относящаяся к 1644 году. Не оставались чуждыми влиянию немецкой народной песни и итальянские композиторы, работавшие на германской почве, как например Бонтемпи в Дрездене. Эта черта сближения оперы с духовно-религиозными темами наблюдается и в других местных операх в различных немецких городах, где делались скромные попытки обосновать самостоятельную немецкую оперу. Но эти разрозненные попытки *в Вейсенфельсе*, *Альтенбурге*, *Мейнингене*, *Байрейте*, *Нюрнберге* не дали никаких положительных результатов и не выдвинули ни одного более или менее заметного имени.

Народная немецкая драма и музыка.

Мельхиор Франк.

Т. Штаден.

Сближение оперы с религиозными темами.

Существование немецкой оперы могло в начале 18 века упрочиться лишь в каком либо крупном культурном центре, с одной стороны, и при наличии сильных творческих талантов, с другой. Оба этих условия имелись на лицо в крупном и независимом немецком городе Гамбурге, центре торгового капитала, где в конце 17 столетия мы встречаем ряд энергичных деятелей в области организации немецкой оперы и несколько действительно свежих композиторских дарований. Самый город Гамбург, пощаженный бедствиями тридцатилетней войны, для торговой и культурной жизни Германии был тем же, чем Венеция для Италии. Благосостояние буржуазии создавало прочный фундамент для развития театральной жизни города, а в отношении музыкальном Гамбург с давних пор располагал хорошими силами, особенно органистами и инструменталистами. Сюда стремились музыканты из разных менее благополучных местностей Германии. Они здесь были всегда в большом почете, и, например, имя тогдашнего органиста гамбургской Екатерининской церкви *Иогана Адама Рейнкена* еще поныне известно всякому, кто интересуется историей органа. Иоган Рейнкен вместе с богатым купцом Гергардом Шоттом и другими состоятельными гражданами открыли 2 января 1678 года специальный театр для оперных постановок. Эта первая немецкая опера, как и следовало ожидать, представляла собою духовный „*зингшпиль*" (мы не считаем возможным длительно пользоваться русским переводом данного названия—„песенная игра"). Заглавие первой поставленной в Гамбурге немецкой оперы было „Адам и Ева" или „созданный, падший и вновь воспрянувший человек". Текст написан был поэтом лауреатом Рихтером, а музыка (до нас не дошедшая) принадлежала капельмейстеру *Иоганну Тейле*, ученику Шютца. „Зингшпили" ставились в Гамбурге и значительно раньше, начиная с 1645 года, но „Адам и Ева" была первая

Гамбург, как музыкальный центр.

Открытие гамбургского оперного театра

Характер первых гамбургских опер.

настоящая опера—хотя и нельзя не видеть в ней отголоска средневековых мистерий—инсценированная по тогдашним временам весьма роскошно. За этой первой полуоперой, полумистерией последовал в ближайшие годы целый ряд других: „Каин и Авель", „Маккавейская мать и ее семь сыновей", „Эсфирь" и так далее. Их текст представляли собой пеструю смесь библейских персонажей с героями греческой мифологии и одновременно стремились угождать противоположным вкусам: с одной стороны чисто протестанской склонности к библейским темам, а с другой влечению к миру античных преданий и страсти к сценическим зрелищам, характерным для конца 17 столетия. Привлечены были также композиторы извне, но самое дело гамбургской оперы имело в этой начальной стадии только местный интерес.

Расцвет гамбургской оперы.

Общенемецкое значение она приобрела лишь во втором периоде, когда для гармбургской сцены стали работать три высокоталантливых музыканта: *Сигизмунд Куссер*, *Рейнгард Кейзер* и *Иоганн Маттесон*. С

Сигизмунд Куссер.

Куссер родился в 1660 году в Прессбурге и в 1693 году сделался дирижером гамбургской оперы. За два первых года своей деятельности он поставил там четыре оперы своего сочинения на мифологические сюжеты, но главное значение он имел, как дирижер. Нужно сказать, что состав гамбургской оперной труппы был очень странный: мелкие ремесленники, рыночные торговцы, студенты изображали богов и богинь. С таким персоналом было конечно не легко справляться. Но судя по отзывам его современника Иогаина Маттесона, который видел в Куссере идеал капельмейстера, последний обладал какими то особыми педагогическими способностями и за короткое время своей деятельности в Гамбурге поставил исполнительский аппарат, как вокальный, так и оркестровый, на большую высоту. Но Куссер был неспокойной артистической натурой и уже в 1696 году он покинул Гамбург, затем мы встречаем его в южной Германии и наконец в Англии и Ирландии, где он умер в 1727 году. От него до нас дошло большое количество печатных арий, полная партитура оперы „Язон" (1697) и собрание ста оркестровых сюит „во французском вкусе", результат его пребывания во Франции, где он был одним из любимых учеников Люлли.

Рейнгард Кейзер.

Душой же гамбургской оперы был *Рейнгард Кейзер* (родился в Вейссенфельзе в 1674 году), с именем которого связан ее расцвет. Это был композитор удивительной плодовитости: ему принадлежало свыше ста опер очень много, если принять во внимание, что тогдашняя

Характеристика Кейзера.

опера заключала в себе обычно не меньше пятидесяти арий. Самые крупные из произведений Кейзера обошли все немецкие сцены; однако до настоящего времени дошло до нас только двадцать его партитур. Кейзер, собственно говоря, не был глубокой художественной индивидуальностью. Он легко шел на компромисс со вкусами толпы, но его музыку спасала красивая грациозная мелодичность и удивительная легкость письма. „Когда, знакомясь с музыкой 17 столетия, просматриваешь оперы Кейзера", говорит Хризандер в своей биографии Ген-

Мнение Хризандера.

деля, то внезапно испытываешь весеннее чувство: его звуки действительно дают впечатление расцвета сил природы, они столь же изящны и подвижны, как весенние листья и такой же безупречной красоты". Маттесон идет еще дальше и называет его "le plus grand homme du monde", но и в конце концов этот талант, которого не без основания так же, как Фробергера, но только в области оперы, называли *Моцартом 17 столетия*, всетаки не дал того, что можно было от него ожидать. Ему не доставало той внутренней дисциплины, которая отличает гения

от счастливого дарования. С 1700 года Кейзер руководил в Гамбурге большими оркестровыми концертами с знаменитыми солистами, причем для публики устраивались по подписке роскошные ужины. С 1703 года он взял на себя антрепризу гамбургской оперы, но запутался в денежных комбинациях и принужден был бежать из Гамбурга. В 1709 году он благодаря богатой женитьбе мог опять возвратиться к оперной антрепризе, но вкусы публики к тому времени уже переменились, и неаполитанская школа затмила, в конце концов, его звезду. После 1717 года мы видим его сначала в Копенгагене, потом в Штутгарте и наконец опять в Гамбурге, где он закончил свою жизнь в качестве капельмейстера местного собора.

Биография Кейзера.

Творчеством Кейзера, как и вообще гамбургской оперы начала 18 столетия, в настоящее время очень интересуется немецкая музыкальная историография. Лучший знаток истории оперы того периода *Герман Кречмар* следующим образом характеризует достоинство этого мастера: „Великое достоинство Кейзера, особенно ценимое его современниками, заключается в серьезном стремлении к естественности выражения, осмысленной музыкальной декламации, как этого особенно требует речитатив, и в превосходной характеристике тех настроений, что составляет содержание его арий“. Надо прибавить еще, что Кейзер одарен был большим чутьем оркестровой краски, в применении которой он доходил до берлиозовской смелости и изобретательности. Так например, в одной из арий в опере „Сила добродетели“ (1701) он пользуется для аккомпанимента пению 5 флейтами, другой раз 4 фаготами и так далее. Иногда он вводит в свои оперы сольное пение без всякого аккомпанимента (этим приемом пользовался в последствии Рихард Вагнер—пение матроса в „Тристане“), или концертирующие инструменты без всякого иного сопровождения. Такие приемы его оркестровки имели несомненное влияние на *Генделя* и *Баха*, что придает его операм еще больший исторический интерес. Но последне, обстоятельство не должно приводить к преувеличенной оценке Кейзера, как это замечается у его современных апологетов. Оперы Кейзера эклектичны по существу, в отношении очень красочной и тонкой инструментовки он несомненный ученик французов, его вокальные формы ничем принципиально не отличаются от итальянских, и только в мелодической структуре его арий проявляется немецкий песенный стиль. Кроме оперы он оказался еще весьма продуктивным и как духовный композитор, причем особенно интересны его оратории на библейские сюжеты, выдержанные совершенно в оперном стиле. И здесь Кейзер опять таки подготовляет явление Генделя, о чем нам придется еще сказать подробно. Нет сомнения в том, что ореол, который окружал руководимые Кейзером концерты и оперы, привлек в Гамбург Генделя, потому что этот город для данного момента был наиболее притягательным центром музыкальной драматургии. В Гамбурге Гендель встретил также и другого в высшей степени интересного музыкального деятеляИоганна Маттесона, биографии которого мы и коснемся теперь в кратких чертах.

Мнение Кречмара о Кейзере.

Инструментовка Кейзера.

Оратории Кейзера.

Гендель и Кейзер.

Иоганн Маттесон (1681—1764) был уроженцем Гамбурга. Еще девятилетним чудо-ребенком он стал выступать на оперной сцене своего родного города. Это был человек необычайно разносторонних талантов: прекрасный клавесинист, органист, певец, дирижер. Однакож 22 летним юношей он принужден был бросить сцену, вследствие начинающейся глухоты. Долгие годы он занимался музыкально-преподавательской деятельностью, потом изучил юриспруденцию, был дипломатом, занимался обширными коммерческими предприятиями. В 1715 году он за-

Иоганн Маттессон.

нял место соборного дирижера, но в 1728 году принужден был отказаться от него вследствие почти полной потери слуха. Неутомимый работник, он в 1722 году начал издавать музыкальный ежемесячник „Musica critica“, первый по времени в Германии. Здесь он выступал ревностным борцом за музыкальный прогресс. Его музыкально-критическая деятельность не потеряла еще поныне своего значения. Маттесон обладал всеми качествами боевого публициста по вопросам искусства: он писал остроумно, легко, с большим полемическим задором и вел планомерную борьбу против пережитков старой музыкальной теории, сольмизации, господства церковных тонов, кастратов (которых он называл „каплунами“), нелепых колоратур. Им написано 88 трактатов музыкально-теоретического и дидактического характера, из коих самые замечательные: „*Совершенный капельмейстер*“ (1739), „*Фундамент триумфальных ворот*“ (1740—собрание биографий выдающихся музыкантов) и более ранние „*Вновь открытый оркестр*“ (1713), „*Большая школа генерал-баса*“ (1731) и так далее. В этих сочинениях Маттесон придерживается весьма прогрессивной точки зрения на решающие права слуха в музыкальных делах. „Музыка“, говорит он, „должна почерпать свою воду из *первоисточников природы*, а не из луж арифметики“. Он ставит себе в особую заслугу, что был „первым, который настойчиво требовал признания господства мелодий“. Не менее плодовит Маттесон был и в качестве композитора, причем его областью была главным образом духовная опера, оратория, на сюжеты из хого и нового завета. Эти оратории, несмотря на некоторую свою банальность, не могут быть, однако, названы просто слабыми и во многом являются предтечами генделевских. Такой крупнейший мастер, как Брамс занимался их изучением, что во всяком случае свидетельствует об их незаурядных музыкальных достоинствах. Наиболее интересны в ораториях Маттесона хоровые партии, написанные с большой энергией и выразительностью.

Маттесон как публицист.

Музыкально-теоретические работы Маттесона.

Оратории Маттесона.

Кроме Маттесона к очень плодовитым авторам ораторий надо причислить еще упомянутого нами раньше *Георга Филиппа Телемана* (1681—1767), бывшего с 1721 года директором хора „Иоганеума“ в Гамбурге. Телеман был едва ли не самым влиятельным музыкантом первой половине 18 столетия в Германии, затмившим своей славой и Генделя и Баха. В истории музыки он сохраняет известность своим многописанием. Его перу принадлежали почти три тысячи духовных кантат, 40 опер, написанных для Гамбурга, Эйзенаха и Байрейта, 44 оратории, свыше 600 увертюр, симфоний во французском вкусе, много камерной музыки и огромное количество всевозможных композиций на случай. Несомненное значение он имеет в истории немецкой песни. Само собой разумеется, что при такой ужасающей плодовитости Телеман не мог писать всегда хорошей музыки. Но в числе произведений этого композитора, ныне уже потерявшего способность непосредственного художественного воздействия, встречаются вещи и первоклассные, в особенности среди его инструментальных композиций во французском стиле. Из его „пассий“ большой славой пользовались „*Благочестивые размышления*“ (1729), обошедшие всю культурную Европу, а из более поздних произведений замечательны оратории: „*Судный день*“ (1761), и „*Времена года*“, многими идиллическими подробностями предваряющими Гайдна. В опере Телеману наиболее удавались комические сюжеты, а в драматическом отношении большие *прощальные* сцены в духе Люлли. Поднять постепенно падающий интерес к гамбургской опере ему не удалось. Для этого нужен был талант более крупного калибра, чем телемановский. В 1738 году

Георг Филипп Телеман.

Произведения Телемана.

Оратории Телемана.

немецкий оперный театр в Гамбурге прекратил свое существование, и с 1741 года здесь стала подвизаться итальянская группа. Таким образом рухнула надежда на прочное обоснование немецкой национальной оперной школы. Мало жизнеспособной оказалась также и основанная гамбургским капельмейстером *Штрунгком* немецкая опера в Лейпциге. Она продолжалась до 1727 года. Гамбургская же немецкая опера существовала всего 60 лет (от 1678—1738). За этот промежуток времени здесь было исполнено *250* различных опер, из коих приблизительно одна треть принадлежала Рейнгарду Кейзеру. Так бесславно кончилась эта попытка. Самым ценным надо признать то, что именно в Гамбурге осуществилась окончательная драматизация духовных музыкальных композиций, подготовившая появление гиганта ораториальной музыки, Генделя. Гендель родился 23 февраля 1685 года в городе Галле и был, следовательно, всего на месяц старше своего гениального современника Иоганна Себастьяна Баха. Его музыкальные способности Генделя стали проявляться очень рано и о нем рассказывают, что ребенком он научился раньше петь, чем говорить. Первым музыкальным руководителем чудо-ребенка был гальский органист Пахау, о котором его гениальный ученик сохранил весьма высокое мнение на всю свою жизнь. Мальчик получил законченное среднее образование, а в 1702 году поступил согласно воле отца в университет своего родного города, одновременно занимая пост органиста местного собора. В следующем 1703 году он, повинуясь своему музыкальному призванию, покидает Галле, чтобы переселиться в крупнейший музыкальный центр этой эпохи, Гамбург, с художественной жизнью которого мы познакомились на предыдущих страницах. Повидимому Гендель уже к тому времени был известен в немецком музыкальном мире, ибо из автобиеграфической заметки Телемана, составленной для „Триумфальных ворот“ Маттесона, мы узнаем, что Телеман в 1702 году, направляясь в Лейпцигский университет познакомился с тогда „уже важным господином Георгом Фридрихом Генделем.“ Во время пребывания в Гамбурге Гендель почти сразу подружился с Маттесоном, вfroследствии его биографом. Маттесон ввел его в гамбургское музыкальное общество, и Гендель вскоре сделался сначала скрипачем, а потом и дирижером в оперном театре Кейзера.

Конец гамбургской оперы.

Биография Генделя.

Телеман о Генделе.

Годы пребывания Генделя в Гамбурге не остались бесплодными для его композиторского дара. Художественное значение имели лишь несколько, произведений: написанные в 1704 году пассия по евангелию от Иоанна на бездарный текст гамбургского литератора Постеля и первая его опера „Альмира“ (1705), в которой имеются уже предвестники покоряющей мелодической силы Генделя. „Альмира“ имела большой успех, и Гендель сразу сделался героем дня. Через три недели он закончил новое произведение „Любовь, добытая кровью и убийством или Нерон“. Эта опера имела неменьший успех и доставила композитору средства на поездку в обетованную страну музыкального искусства, Италию, куда любознательный юноша стремился теперь всем своим существом. Последняя опера “Флориндо и Дафне“, написанная Генделем в Гамбурге, исполнялась уже после его от‘езда оттуда.

Гамбургские композиции.

„Альмира“

„Нерон“

В Италию Гендель приехал в январе 1707 года и пробыл здесь до 1710 года. Первую остановку он сделал во Флоренции, этой колыбели оперного искусства, далее он посетил Рим, Венецию и Неаполь. Первый успех он имел в качестве клавесиниста, но уже в начале своего пробывания в Италии он выступил и как оперный композитор и встретил на этом поприще блестящий прием во Флорен-

Гендель в Италии.

Флоренции. ции, где им поставлена была опера „Родриго“. Для города Монтеверди, Венеции, он пишет другую оперу „Агриппина“. Одновременно с этим возникает ряд сольных кантат, которые служат как бы подготовительным материалом для его оперного творчества. „Агриппина“ имела совершенно беспримерный успех. Такими же триумфами сопровождалось и дальнейшие его пребывания на итальянской почве. Из Венеции Гендель перебрался в Рим, где пробыл весь 1708 год. Здесь по распоряжению папской власти были приостановлены всякие оперные представления, и Гендель, вращаясь в кругах „аркадской академии“ (см. глава 16), сблизился главным образом с деятелями итальянской камерной музыки, особенно с Корелли. В палаццо покровителя Корелли кардинала Оттобони он встречелся также с обоими Скарлатти—Доменико и Алессандро. В концертах академии, располагавших отличным оркестром, возглавляемом Корелли, были исполнены две значительные композиции ораториального характера, написанные Генделем в Риме. То была двухчастная „Resurrezione“, „Воскрешение“, содержавшая всего только два маленьких хора и совершенно гениальная по красоте блеска и силу арию „Ferma l'ali“, и „Trionfo del tempo l del dissangano“ („Победа времени и правды“), прошедшая потом через три редакции. Кроме Корелли Гендель сблизился еще с Доменико Скарлатти, одним из самых гениальных мастеров клавирного стиля. Конечно, по обычаю того времени, между обоими виртуозами было устроено в доме кардинала состязание, причем первенство в игре на клавесине склонялось на сторону Доменико Скарлатти, а в игре на органе—к Генделю. Вместе со Скарлатти он предпринял путешествие в Неаполь, где остался до осени 1709 года. В Неаполе была написана знаменитая cantata a tre „Acis, Galatea e Polifemo“. В этой кантате, впоследствии переработанной в Лондоне, замечательна рельефная музыкальная характеристика гиганта Полифема, для чего Гендель пользуется шагами по широким интервалам, средством неоднократно применяемым им и впоследствии для выражения грандиозного. Здесь же возникли его приобретшие большую популярность итальянские кантанты и ряд духовных композиций (принадлежность Генделю некоторых из них, впрочем, оспаривается). Из Неаполя Гендель на обратном пути вновь возвратился в Венецию, и здесь познакомился с кругом знатных ганноверцев и англичан. Это знакомство имело решающее значение для дальнейшей судьбы Генделя. Некий барон Кильмансэгге, приближенный курфюрста ганноверского и придворный ганноверский капельмейстер и знаменитый композитор того времени *Агостино Стеффани* (1655—1736), автор камерных дуетов, оказавших большое влияние на Генделя, уговорили его принять место капельмейстера в Ганновере. Но еще раньше Гендель дал обещание своим английским друзьям посетить Лондон.

Гендель в Риме.

Римские оратории.

Гендель и Корелли.

Состязание с Д. Скарлатти.

Агостино Стеффани.

На английскую почву, ставшую его второй родиной, Гендель вступил впервые осенью 1710 года. Здесь он сразу зарекомендовал себя, как оперный композитор своим „Ринальдо“, составленным по большой части из старых арий. Однако, в том же году Гендель возвратился в Ганновер. К этому времени отностся его камерные дуэты в стиле Стеффани и по всей вероятности несколько концертов для гобоя. В ноябре 1712 года Гендель взял у тогдашнего курфюрста, впоследствии английского короля, кратковременный отпуск в Лондон, откуда уже не возвратился обратно в Ганновер. В Лондоне он дебютировал новой оперой „Pasto fido“, а затем „Тезеем“. Следующим большим произведением его была она на рождение королевы Анны и „Te deum“ и „Jubilate“ на празднование утрехтского мира, которым закончилась двадцатилетняя война за испанское наследство. Оба произведе-

Первое пребывание в Лондоне.

В Ганновере.

ния принадлежат к наиболее зрелым творениям Генделя. „Te Deum" содержит 14 номеров, и его хоры четырех, пяти и семиголосны. В этом произведении Гендель идет по стопам Пёрселя, британского „Орфея"; он воспринял его стиль и сделался в глазах англичан национальным композитором. С 1717 по 1820 год Гендель был музык-директором богатого лорда герцога Чандосского, содержавшего в своем большом имении вблизи Лондона собственный оркестр. Здесь Гендель написал 12 английских „антемов" (антифонов) и ораторию „Эсфирь", еще не стоящую на высоте его более поздних ораторий, но уж во многих отношениях примечательное произведение. Te Deum. Антемы и „Эсфирь".

Первая четверть 18 столетия был временем *необычайного экономического оживления Англии*, выразившегосяв своего рода грюндерстве акционерных компаний для всевозможных целей. Это течение захватило и искусство. В Лондоне, между прочим, возникла мысль о создании постоянного итальянского оперного театра (или „академии", как тогда говорили), так как Англия до тех пор не располагала постоянной итальянской оперной труппой. Техническим директором этого нового предприятия, построенного на акционерных началах, сделался некто *Гейдеггер*, художественным руководителем—Гендель. Открытие итальянской оперы в Лондоне состоялось в 1720 году, и Гендель втечение 20 лет уделял ей весь свой композиторский талант и организаторскую энергию. Это был самый активный период его биографии. Опера открылась в театре Геймаркет (у Сенной площади) произведением итальянского композитора *Джованни Порта*. Вслед затем шел „Радомист" Генделя, вызвавший в английском обществе такую же сенсацию, как его оперный первенец в Венеции. В этой опере есть одна ария Радомиста „Ombra cara di mia sposa", которая еще до сих пор не потеряла способности потрясать сердца. Период от 1720 до 1728 года был временем наибольшего успеха Генделя в Лондоне. Но ценой каких усилий достигался этот успех! С какими только интригами ему не приходилось бороться! Против него восстали с одной стороны националистически настроенные круги, видевшие в нем пришельца, а с другой стороны ему пришлось выдержать жестокую конкурренцию с итальянским соперником, композитором Джованни Бонончини, которому особенно покровительствовала аристократия. *Бонончини* сразу завоевал себе блестящее положение действительно превосходной оперой „Астарта", и в лондонском обществе пошли горячие толки, кому надо отдать предпочтение, Генделю или Бонончини. Другим его конкуррентом в 1723 году сделался Аттилло Ариости. Ближайшие оперы, написанные Генделем в эти годы, склонили однако ж общественные симпатии к Генделю. Всего для театра Гаймаркет он сочинил 12 опер, из которых наиболее замечательны: „Ottone" (1722), „Cesare" (1724), „Rodelinda" (1725), „Alessandro" (1726) и „Tolomeo" (1728). Основание постоянной Итальянской оперы в Лондоне. Борьба за итальянскую оперу.

С 1728 года генделевское предприятие стало постепенно угасать. Интерес лондонской публики к итальянской опере упал, ибо самое предприятие было построено в рассчете на притягательную силу отдельных певцов и певиц, а эти сенсации быстро исчерпались и материальный успех итальянской оперы был окончательно подорван. Все предприятие было построено по следующему плану: главными посетителями его были владельцы акций (стоимостью по 100 фунтов каждая) и абоненты. Оставшиеся же билеты (обыкновенно около 300 на вечер, при общей вместимости театра в 1.000 мест) продавались по довольно высокой цене в 10 шиллингов. Довольно забавно один из лондонских сатирических журналов вышучивал это акционерное предприятие: „На репетиции прошлую пятницу синьор Нигилине Бене- Крушение генделевского предприятия.

дитти спел на одну ноту выше, чем доходил до сих пор его голос. Оперные акции в 83½, когда он начал, и 90, когда он кончил". Самые же оперы Генделя получили распространение не только в Англии, но и в Германии, Италии, Нидерландах и в Париже, где их ставили даже выше музыкальных трагедий Люлли.

„Нищенская" опера

Одной из причин крушения генделевского предприятия являлось то обстоятельство, что как раз в эту пору стала входить в моду особенная, чисто английская опера—„Beggar-oper", „нищенская опера". Эта опера была изобретением некоего Джона Гоя и представляла собой отчасти сатиру на тогдашнюю общественную жизнь, а главное резкий протест против современной итальянской оперы (предшественник столь популярной теперь „Вампуки"). Музыкальное содержание такой оперы составляли английские народные песни и баллады, обработка коих принадлежала выходцу из Германии *Джону Пепушу* (1667—1752), игравшему вообще довольно видную роль в лондонской музыкальной жизни. Кроме „нищенской оперы" лондонцы увлекались подобными ей операми—балладами, забавляясь ее грубыми шутками.

Второе путешествие в Италию.

Несмотря на такой бесславный конец предприятия, Гендель не падал духом. Еще в том же 1728 году он отправился в Италию, чтобы набрать новую труппу, и осенью следующего года последняя могла начать свои представления. Гендель опять действовал в компании с Гейдегером. Звездой нового предприятия была итальянская певица синьора Страда, любимая исполнительница Генделя. Но новое предприятие тоже не оказалось жизнеспособным и просуществовало только три года. Для него Генделем был написан ряд новых опер „*Lothario*", „*Partenope*", „*Enzio*", „*Poro*", „*Sosarme*" и переработана в оперу кантата „Ацис и Галатея". В этот период Гендель начинает постепенно переходить к *Оратории*. Оратория „Эсфирь", написанная уже значительно раньше, была исполнена теперь в концертном виде в Геймаркет-театре. За этой первой *ораторией* последовала в 1733 году „*Дебора*", не имевшая никакого успеха, и вслед за ней „*Аталия*", сочиненная для университетского акта в Оксфорде. „Эсфирь", „Дебора" и „Аталия"—предшественники крупнейших ораторий Генделя.

Новые оперы.

Первые оратории

Коалиция против Генделя

Опера оставалась злым роком Генделя. В 1733 году образовалось новое оперное предприятие. Против Генделя составилась целая коалиция с принцем Уэльским во главе, и в Лондон привлечены были популярнейшие в то время композиторы *Порпора* и *Гассе*. Гендель поспешил в Италию и ему удалось там опять собрать хорошую труппу. Но счастье более не благоприятствовало ему. Ему пришлось даже уступить своим конкуррентам театр Геймаркет и перебраться в Ковенгарден. Однакож, конкурренты были слишком сильны. Они привлекли знаменитого кастрата *Карло Броски*, прозванного *Фаринелло* (шут), нежным „mezza voce" совершенно сводившего с ума англичан. В 1737 г. опера в Ковенгардене закрылась. Не принимая больше участия в антрепризе Гендель написал еще несколько опер для театра Геймаркет. Последней его оперой была „Deidamia", исполненая в январе 1741 года. Таким образом деятельность Генделя, в качестве композитора опер для лондонского театра, обнимает период от 1720 до 1740 г.

Фаринелло

Переход к оратории.

Для музыки отказ Генделя от оперных комбинаций имел благотельное значение. В той области, к которой он отныне обратился, Гендель нашел свое настоящее я. Бурный период жизни его прошел, наступил момент высшей концентрации творческих сил. Начиная с 1739 года Гендель посвящает себя вполне оратории. Уже первые два произведения написанные в этом году: „Саул" и „Израиль в Египте"— композиции, производящие огромное впечатление. Отныне Гендель

„Саул" и „Израиль в Египте".

ежегодно давал 12 ораториальных вечеров в Геймаркете. На этих вечерах то повторялись старые, то шли новые оратории, и каждый вечер сопровождался органным или инструментальным концертом. В Дублине исполнена была его оратория „Мессия“. „Мессия“ сделалась наиболее любимой ораторией англичан, и исполнение ее еще поныне заменяет в Англии богослужение. После „Мессии“ последовал еще ряд других ораторий, отмеченных печатью высшего мастерства. То были: „*Самсон*“ (1743), „*Иуда Маккавей*“ (1746), „*Иосуа*“ (1747) и так далее. Последней ораторией Генделя былаи „*Иефта*“ (1752). Начиная с 1751 года Гендель поражен был тяжелой глазной болезнью. Трижды ему делали операцию, но безуспешно, и в конце-концов он совершенно ослеп. 14 апреля 1759 года Гендель скончался и похоронен в Вестминстерском аббатстве, где его надгробный памятник находится напротив памятника Шекспира.

„Мессия“.

Последние оратории.

Мы, несколько в разрез с общим планом нашей работы, остановились подробно на биографии Генделя. Это одна из наиболее героических фигур в истории музыки, художник преобладающе волевого типа. Его влияние распространялось на весь культурный мир первой половины 18 столетия, и своим искусством он об‘единил в могущественном синтезе итальянский, немецкий и английский музыкальный стиль. Гендель—универсальный талант, и когда углубляешься в психологическое содержание его музыки, нельзя не поразиться широте его кругозора и чрезвычайной рельефности его личных проявлений, его жизненной стойкости. Совершенно неистощимой была его работоспособность, и поразительна та быстрота, с какой он писал свои произведения, правда, часто пользуясь при составлении своих опер ариями и хоровыми номерами не только из более ранних собственных произведений, что соответствует его склонности возвращаться к одной и той же музыкальной мысли до полного исчерпания ее звукового содержания, но и из чужих. Всего музыкальному перу Генделя принадлежит, согласно полному собранию его сочинений, в издании немецкого генделевского общества 42 оперы, 43 оратории, 29 антемов, 5 псалмов, 5 Te Deum, 100 сольных кантат, 14 органных концертов, 20 „больших концертов“ для оркестра, 3 оркестровые увертюры, 37 сонат и трио и довольно большое количество композиций для клавира.

Универсальность Генделя.

Произведения Генделя.

В опере Гендель следует итальянским образцам, и иначе, чем эклектиком его назвать нельзя, но его арии в отношении ритма и гармонической структуры всегда сильны и выразительны. От неаполитанских мастеров его отличает рельефная характеристика отдельных действующих лиц, тогда, как оперные композиторы его времени, стремились свести разнообразие человеческих характеров к нескольким основным типам. Он прекрасно умел развивать действие, пользоваться контрастами и давать музыкально-психологическую мотивировку. Правда, он не Глюк и не Моцарт, для этого его талант не достаточно гибок, но многие из его мелодий пленительны еще для современного слуха. В качестве примеров можно указать на отдельные места из „*Ринальдо*“, „*Радомиста*“, „*Ксеркса*“, „*Юлия Цезаря*“, мелодии, сохранившеся еще до сих пор в любых вокальных антологиях. Его мелодика элементарна, всегда попостроена диатонически, в ней легко уловить типичные обороты. В трактовке голосов Гендель идет по традиционным путям старой итальянской школы. Хоры его опер, столь же типичные для Генделя, как и увертюры, на которых чувствуется сильное влияние Люлли, внушительны и просты. В инструментовке Гендель широко пользуется красками духовых, и в свое время она считалась слишком шумной.

Что сделал Гендель для оперы?

Типичные хоры.

Инструментовка.

Характер ораторий.

Но опера Генделя служит лишь предверием *к оратории*, которой он служил последние двадцать лет своей жизни. Все эти библейские оратории имеют ярко выраженный героический характер. Их излюбленный мотив—это освобождение народа из рабства, его борьба за свободу. Тексты этих ораторий заимствованы не только из библии, но и из светских поэтических произведений. Пользуясь в своих ораториях итальянскими формами, Гендель центр тяжести полагает в хорах и в инструментальных частях. В большинстве его ораторий главное действующее лицо—народ, и никто до него не умел передавать с такой убедительностью жизнь толпы в ее самых разнообразных проявлениях. Характерно для него умение соединять значительность с простотой музыкального воплощения, и его искусство популярно, в лучшем смысле этого слова, доступно широким массам.

Возникновение ораторий Генделя.

Известно, как с развитием торговой жизни в Англии *усиливалось влияние религиозной лирики*. Некоторую роль, для выработки самой формы протестантской оратории у Генделя сыграло запрещение лондонского епископа Джибсона исполнения пьес с библейскими сюжетами на сцене, что и послужило первым толчком к перенесениюораториальных композиций в Англию. Гендель подошел к своей задече, как драматург—реалист (что давало неоднакратно повод сравнивать его с Шекспиром) многообразные библейские сюжеты давали ему возможность показать могущественные характеры, сильные страсти, массовые музыкальные сцены, которые не укладывались в рамки тогдашней оперы. Английский язык служил ему при этом деятельным союзником, причем, однако ж, он не всегда достигал естественной простоты декламации. Среди его библейских ораторий особенно выдаются „*Саул*", очень сильная в драматическом отношении (в этой оратории, между прочим, имеется траурный марш, еще поныне исполняемый в торжественных случаях в Англии), „*Израиль в Египте*", почти сплошь состоящая из хоров, „*Мессия*"—лучшая из генделевских ораторий, выдающаяся своим лирическим пафосом и элементами глубокой созерцательности, „*Иуда Маккавей*", в которой наиболее сильно выступает освободительная идея. Кроме библейских ораторий у Генделя имеется еще ряд ораторий мифологического и аллегорического содержания—сюжеты, которые он трактует с таким же мастерством, как библейские.

Инструментальные композиции.

В области чисто инструментальной музыки Гендель особенно замечателен своими „concerti grossi" и органными концертами. Кроме того весьма популярны его „Музыка для прогулки по воде" и „Музыка к фейерверку" („Wasser und Feuer-Musik")—две сюиты огромного об'ема. Форма оркестрового концерта у Генделя близко подходит к кореллиевской, но более разработана и многообразна. Простота мелодической структуры, рельефная гармония и энергичная, острая ритмика — их основные черты. Эти концерты не лишены монотонности, но содержат много превосходных деталей, удачно найденных тем, красивых инструментальных эффектов, мощно построенных фуг. Кроме инструментальных концертов Генделю принадлежат еще сольные сонаты для скрипки и флейты, очень сжатые по форме кореллиевского типа.

Композиции для клавесина.

Свежи и изящны клавирные композиции Генделя—8 клавирных сюит—(1730).

Гендель и библейский эпос.

Подводя итоги, необходимо раньше всего указать на то, что главнейшая заслуга Генделя—освобождение *оратории* от всякой связанности с прежней оперой и создание совершенно самостоятельного музыкального рода, в котором его еще до сих пор никто не превзошел. Гендель глубочайший музыкальный истолкователь библейского эпоса—у него удивительное чутье к ее чисто человеческому содержанию

и поэтическим красотам. Он был одним из первых живописцев звука и в некоторых его ораториях, особенно в „Ацисе и Галатеи“ мы встречаемся с очаровательными музыкальными идиллиями, предвосхищающими позднейшие музыкальные картины венских классиков и романтиков. Что же касается до искусства инструментовки, то оно значительно возвышается над его временем. В сюитах и оркестровых концертах Гендель проявляет себя блестящим колористом, особенно искусным в применении чистой инструментальной краски. В этом отношении он является предтечей новейшей оркестровой музыки. Особенно Гендель чувствует колорит деревянных духовых (гобой, фагот), которыми он пользуется, в высшей степени разнообразны и выразительны. Большинство его инструментальных композиций звучат еще теперь совершенно свежо и не требуют никакой ретушевки для концертного исполнения.

Обаяние музыки Генделя, оказалось в дальнейшем ходе истории изучение Генделя совершенно исключительным. В этом отношении он оказался более влиятельным, чем его гениальный современник Иоганн Себастьян Бах. Энергия, ясность генделевского стиля, закончено выражающего характер современной ему современной итальянской музыки, сильнейшим образом отозвались в произведениях Моцарта, Бетховена (Бетховен вообще считал Генделя величайшим в мире композитором) Мендельсона, а в русской музыке на А. Рубинштейне (1829—1894). Изучение Генделя началось очень рано. Первое полное собрание его сочинений было начато уже в 1786 году Арнольдом в Лондоне, но не было доведено до конца и обнимало всего 40 томов. В 1856 году в Германии—лучшим знатоком Генделя, доктором Фридрихом Хризандером и Гауптманом и Деном основано было *Генделевское* общество с целью издания полного собрания его сочинений, что продолжалось 31 год—с 1858 по 1890 год. Это полное собрание сочинений отличается образцовой точностью текста и составляет 100 отдельных выпусков — все оратории, оперы, кантаты, церковную, вокальную и инструментальную музыку Генделя. В виде дополнения даны еще несколько современных Генделю композиций. Обработка же генделевских композиций для концертного исполнения началась еще в 18 столетии. Традиция ежегодного исполнения его ораторий началась почти немедленно после его кончины. Грандиозное празднество было устроено в Лондоне по случаю столетия со дня рождения Генделя, правда, на один год раньше, чем следовало (1784). При этом была сделана попытка обогатить и освежить инструментовку Генделя путем прибавления флейт, кларнетов и валторн. Через несколько лет „Ацис и Галатея“ и „Мессия“ подверглись редакции Моцарта, имевшей, главным образом, целью заменить партию органа духовыми. Обработка, однакож, в силу того, что она была произведена гениальным музыкантом, носила на себе неизгладимые черты моцартовского стиля. Другие произведения существуют в редакции Мендельсона и Брамса. Очень много для верного понимания стиля Генделя сделал немецкий романтик *Роберт Франц*, своей удачной обработкой церковных произведений Генделя, но главная заслуга в деле установления правильного взгляда на чтение генделевских текстов, принадлежит его знатоку и биографу *Фридриху Хризандеру*. В деле пропаганды музыки Генделя в наши дни большую роль сыграли генделевские празднества, в особенности два, устроенные в Майнце в 1895 и в 1896 году под управлением известного немецкого дирижера Фрица Фольбаха, одного из самых ревностных ценителей Генделя. В настоящее время музыкальная Германия с глубоким интересом следит за возобновлением генделевских опер на различных немецких

Редакция генделевских произведений.

Редакция „Мессии“ Моцарта

Генделевские празднества

сценах. Этот культ Генделя в последние годы сделался одним из основных моментов германской музыкально общественной жизни. Большинство подлинных рукописей Генделя хранится в библиотеке бэкингемского дворца в Лондоне.

Литература к главе восемнадцатой,

Литература к главе восемнадцатой.

H. Kretzschmar. Das erste Jahrhundert der deutschen Oper. (Sammelbände der Int. Mus. Ges III).
H. Kretzschmar. Geschichte der Oper. Leipzig. 1919. г.
W. Kleefeld. Das Orchester der Hamburger Oper. (Sammelb. der Inter. Mus. G. I).
F. Voigt. R. Keiser. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. 1890.
H. Bitter. Beiträge zur Geschichte des Oratoriums. 1872.
H. Schmidt. I. Mattheson. (Лейпциг 1897).
C. Ottzen. Telemann, als Operncomponist. (Берлин 1902).
H. Leichentritt. R. Keiser in seinen Opern. (Берлин 1901).

Литаратура о Генделе.

Литература о Генделе.

Первая английская биография Генделя вышла в свет через год после его кончины:
Mainvaring. Memoirs of the life of the late G. F. Haendel. (1760).
I. Mattheson. Ehrenpforte. (1740).
Schölcher. The life of Handel. (1857).
Gervinus. Händel und Shakespeare. (1868).
Лучшая работа о Генделе:
Fr. Chrysander. G. Fr. Haendel. (1856—67).
(2 с половиной тома. Биографическое описание Генделя Хризандером (ум. в 1901 г.) доведено до 1740 года).
Новейшее издание книги вышло в 1921 году.
H. Kretzschmar. G. F. Haendel. (1883).
Его же. Führer durch den Konzertsaal II, 2.
Frtz Volbach. G. F. Haendel (2 изд. Берлин, 1907 превосходная сжатая монография).
Его же. Die Praxis der Handelaufführungen. (1889).
Rom. Rolland. Haendel. (Paris, 1900).
B. Schrader. Händel (Musikerbiographien изд. Recklam. Лейпциг).
M. Brenet. Haendel (Paris, 1913).
H. Leichentritt. Händel. (Берлин, 1924).
О Генделе см. также:
A. Schering. Geschichte des Oratoriums (Лейпциг, 1911).
Raf. Currera. El oratorio musical. ((1906).
Henry Davly. History of english music. (1895).
На *русском* языке о Генделе имеется брошюра, изданная симфонической капеллой Булычева.
Полное собрание сочинений Генделя—издание HaendelGesellschaft содержит 31 том (100 выпусков) 1858—1890—все его оратории, оперы, кантаты, камерную и оркестровую музыку.

ГЛАВА ДЕВЯТНАДЦАТАЯ.

Иоганн Себастьян Бах. Источники его искусства. Роль хорала в добаховской музыке. Кантата и пассия до Баха. Г. Шютц. Жизнь Баха. Кантаты, оратории и пассии Баха. Органная и клавирная музыка. Камерная музыка. Оркестровые сюиты Баха. Изучение Баха. Его влияние на дальнейшие судьбы музыки.

Эпоха Баха и Генделя

Историки часто любят называть известные эпохи именами великих людей, являющихся живыми символами идей и устремлений определенного временного промежутка. Первая половина 18 столетия часто именуется эпохой Генделя и Баха. Гендель является музыкантом крайне типичным для своего времени, и нет заметных течений в музыке первой половины 18 столетия, которые не отразились бы в творчестве Генделя. Иное дело Бах. При столь же универсальном характере его музыкального гения он насквозь проникнут элементом суб'ективности глубокого внутреннего переживания в то время, как творчество Генделя направлено на об'ективное, вне его лежащее. Центром генделевской музыки является опера, оратория, как результат слияния двух художественных родов, полифонной церковной музыки и музыкальной драмы. Бах же оставался почти чуждым тому роду музыкального искусства, который, начиная с эпохи флорентинских реформаторов, занимал господствующее положение в музыкальной жизни. Борьба за успех, какую всю жизнь вел Гендель, не была знакома Баху: он жил и творил в тесном кругу людей, близких ему по духу и об'единенных с ним своими интересами. Звукоощущение Генделя было глубже проникнуто элементами античности, и с этой точки зрения он является более характерным представителем музыкального Ренессанса, чем Бах. Корни звуко и миросозерцания последнего уходят в средневековье, и Бах в значительно большей степени связан с своими историческими предшественниками вплоть до представителей далеких нидерландских школ. По разному сложились и их биографии. В то время, как изложение личных судеб Генделя заняло у нас довольно значительное место биография Баха может быть рассказана в очень коротких словах. Она была беднее внешними событиями, но зато, быть может, во многом превосходила жизнеописание Генделя внутренним содержанием и самостоятельной творческой мыслью. Однако для того, чтобы понять исторические перспективы баховской музыки нам необходимо обозреть в кратких чертах истории отдельных музыкальных форм, существенных при оценке его музыкального наследия. Нам необходимо будет коснуться некоторых фактов, о которых нам уже приходилось говорить в предыдущих главах. Искусство Баха есть могучий ствол, корнями своим глубоко уходящий в прошлое и органически связанный с ним. Поэтому нельзя порывать живую связь музыки Баха со многими ей предшествующими явлениями, при желании понять все историческое значение его творческой личности, которая светит и вглубь времен и бросает свои лучи на „музыку будущего", вплоть до наших дней. Бах—не только завершитель прошглоо, не только выразитель музы-

Об'ективность Генделя и суб'ективность Баха.

Корни баховского искусства.

Сравнение биографий Генделя и Баха.

Бах, как завершитель и пророк. кального настоящего, каким был Гендель, но и пророк будущего. В его музыке мы улавливаем ту связь между историческим прошлым и будущими возможностями, которой определяется весь исторический процесс.

Исторически Иоганн Себастьян Бах опирался на дело на музыкльные формы, выработанные протестантизмом, и потому для ознакомления с его искусством необходимо в нескольких словах коснуться главного

Протестантский хорал. аттрибута лютеранского богослужения, *хорала*, в высшей степени важного элемента всего баховского искусства, как вокального, так и инструментального. Ни один из современников и предшественников Баха не был столь тесным образом связан со старо-протестантским хоралом, как Бах, ни один из них не подвергнул такой глубокой и всесторонней разработке мелодии протестантского общинного пения, как он. Хорал появляется у него то в качестве носителя коллективных чувств, играя в его мотетах, пассиях ту же роль, как хор в античной трагедии, то он употребляется им в качестве поэтического лейтмотива, вносящего определенность настроений и чувств в звуковой поток. Наконец, в орган-

Роль хорала у Баха. ных произведениях хорал является у Баха основой сложных полифонических построений и, не зная в точности этих обиходных мелодий лютеранского богослужениа, почти невозможно уловить музыкального и поэтического смысла важнейших баховских композиций.

Народные основы хорала. В последней главе первого тома нашей „Всеобщей истории музыки“ мы коснулись реформации и указали на то, что появление хорала было такой же революцией на почве церковной музыки 16 столетия, восстанием народного искусства против опеки церкви, какой была сама реформация в условиях тогдашней религиозной жизни. Протестантские хоралы были *песнями* с ясной мелодической структурой и четкой ритмикой. Это простая бесхитростная народная музыка. В ней с момента лютеровской реформы, когда община стала активным участником музыкальной части богослужения, слились элементы духовной и светской песни. Вот почему светские песни так легко проникали в сборник хоралов. Приведем один знаменитый пример: в 1601 году „в вертограде немецких песен“ *Ганса Лео Гаслера* (1564—1612) появилась песня „Mein G'müt ist mir verwirret, das macht eine Iungfrau zart“ („смущен я

Народная песнь, как основа церковного искусства. душой и дева нежная тому виной“). Та же мелодия в 1613 году переходит в лютеранское церковное пение с текстом „Herzlich tut mich verlangen“ („Сердечно жажду я“), а затем она исполняется на более возвышенные слова поэта Гергардта „O Haupt voll Blut und Wunden“ („О, в крови и ранах глава“). К этому народному элементу в протестантском искусстве Бах был чрезвычайно чуток, и только ему суждено было разрешить волновавшую большинство протестантских композиторов конца 16 и всего 17 столетия задачу богатой и выразительной четырехголосной обработки хорала, необходимой для богослужения,

Обработка хорала у композиторов 17 столетия. в котором принимают участие хор и орган, как равноправные элементы. Мы уже указывали и раньше, какие заслуги имели в этом направлении *Иоганн Эккард* (1533—1611), *Михаил Преториус* (1571—1621) и *Генрих Шютц* (1585—1672). С последним мы уже познакомились, а теперь должны прибавить к сказанному нами раньше еще несколько слов о *хоральном мотете*, одной из форм протестантской церковной музыки, создавшейся из слияния старинной формы мотета с народной песней и художественно обоснованной *Михаилом Преториусом*. В этих хоровых моттетах хорал является фундаментом большой многочастной композиции, развиваемой по старому образцу из одной хоральной ме-

Хоральный мотет. лодии. Образцом таких баховских мотетов может служить чудесный „Iesu meine Freude“ — „Иисус моя радость“ и первая часть его рефор-

мационной кантаты „Ein feste Burg“ („Твердыня наш господь“), один из замечательнейших примеров смелого использования хоральной мелодии для „лейтмотивного“ об'единения сложной контрапунктической композиции. Его предшественниками в это направлении являлись *Иоганн Герман Шейн* (1586—1630), занимавший тот самый пост кантора Св. Фомы, который впоследствии украсил Иоганн Себастьян Бах, талантливый, но недостаточно еще изученный *Себастьян Кнюпфер* (1633—1676), *Иоганн Пахельбель* в Нюрнберге (1653—1706), *Иоганн Михаил Бах* (1648—1694), тесть Иоганна Себастьяна, *Иоганн Христоф Бах* (1642—1703) его дядя, *Иоганн Шелле* (1648—1701), *Георг Бем* (1661—1733).

Мастера хорального мотета.

Важную роль в добаховской протестантской церковной музыке сыграла и другая форма, тоже нашедшая у него полное художественное завершение, а именно *хоральная кантата*. Этот вид кантаты представлял собой ничто иное, как большой духовный концерт, исполнявшийся во время богослужения, одинаково как в католическом, так и в протестантском богослужении. Форма, возникшая на итальянской почве, не потерпела ущерба в обстановке протестантского богослужения, и ревностный лютеранин Бах именно на ней сосредоточил всю энергию своего творческого гения. Характерным для протестантской кантаты является преобладание хора над сольными партиями, что для такого прирожденного мастера многоголосного письма было очень благоприятно. В протестантских кантатах хорал опять-таки играет выдающуюся роль, не только, как выразитель религиозных настроений, но и потому, что поэтическим содержанием текста он дает повод к созданию грандиозных звуковых *картин*, каких не знала итальянская музыка. Целый ряд композиторов 17 столетия должен быть упомянут здесь в качестве предшественников Баха в этой области. Только что названные нами мастера, затем гениальный предтеча Баха, *Генрих Шютц* своими „малыми духовными концертами“, и в высшей степени важный „пребахианец“ *Дитрих Букстехуде* (1637—1707), который чрезвычайно горячо относился к введению кантаты в богослужение. Особенность кантат этого мастера заключалась в том, что он более тщательно разрабатывал ее драматическое содержание, чем его предшественники. Хорал получает активно драматическое значение в большинстве его кантат. Почти гениально пользуется Букстехуде в них небольшим оркестром в комбинации с органом. Бах применяет тот же состав, и у него так же, как у Букстехуде хорал участвует в диалоге. С кантатами Букстехуде, несомненно имевшими на него очень сильное влияние, Бах познакомился в 1703 году во время своего пребывания в Любеке, где укстехуде был органистом церкви Св. Марии и устраивал в определенные дни недели духовные концерты, на которых исполнял свои кантаты. Из других пребахианцев еще очень важен *Иоганн Шелле*, давший в своих хоральных кантатах богатую вариационную разработку хорала в соединении с концертирующим инструментом.

Хоральная кантата.

Предшественники Баха.

Кантаты Букстехуде.

Вариационная разработка хорала.

В области *пассии*, которая в баховском творчестве представлена недосягаемо прекрасными образцами, явление Баха было подготовлено веками. Начиная с 11 столетия и, вероятно, гораздо раньше в христианской церкви существовал обычай исполнять во время страстной недели повествование о страстях господних с распределением отдельных партий между духовными лицами. Для этой цели латинский текст евангелия драматизировался чисто внешним образом: один из священнослужителей исполнял в григорианском хоральном тоне самый рассказ, другой—слова спасителя, народ же, апостолов и пастухов изображал хор. Этот обычай сохранила и лютеранская церковь. Но в начале 16

Пассия

Хоральная пассия.

века наряду с этими бесхитростными „пассиями“ („Passionen“) хорального типа в церковную музыку входят „страсти“, написанные в *моттетном*, т.-е. выдержанном многоголосном стиле. Новую эпоху в данной области составили произведения Генриха Шютца. Его четыре пассии на тексты четырех евангелистов (1665—1666) и особенно два духовных произведения в драматическом стиле „Воскресение господне“ (1623) и „Семь слов спасителя на кресте“ (1645) являются прямыми предшественниками баховских пассий. „Воскресение господне“ состоит из повествовательной части, представленной партией евангелиста и партий ряды действующих лиц. Главное достоинство этих пассий и их новизна заключается в чрезвычайно живой трактовке хоров, правда не совсем вяжущейся с псалмодическим пением евангелиста и других действующих лиц. Для установления стилистического единства необходимо было прибегнуть в введению настоящего речитатива, каковой Шютц и испробовал в „Семи словах спасителя на кресте“. В пассиях Шютца наблюдается одна очень интересная черта, сближающая их с баховскими—это драматическое движение ансамблей, особенно в кратких, страстно выразительных народных хорах. Сам Бах, впрочем, не знал шютцовских пассий: он часто переписывал почему либо интересовавшие его композиции, но до нас не дошло ни самомалейшей нотной рукописи с копией Шютца, так что можно говорить лишь о внутреннем родстве вне какого либо документально доказанного влияния. Также совершенно независимо от Баха и без его ведома осуществились попытки представить „страсти господни“ в виде духовной оперы, оратории. Эти попытки имели место в Гамбурге, где на слова тамошнего поэта Брокеса „О иисусе умершем за грехи мира, изображенном по четырем евангелиям в связной речи“ (1712) писали музыку Кейзер, Телеман и Гендель. Бах шел в данном случае своими путями, и по сравнению с пассиями Шютца, в которых отсутствует еще ария, а длиннейшие речитативы сменяются только короткими хорами, баховские пассии значительно богаче и выразительнее в мелодическом отношении. В них гармонически сочетаются элемент созерцательности с драматическим движением. В своих пассиях Бах нашел счастливое разрешение проблемы драматизации „страстей“ для широких народных масс, что никак не давалось его предшественникам. Завершение этой формы принадлежит всецело ему, хотя сам он и шел по путям, проложенным протестантскими композиторами 16 и 17 столетия.

Моттетные пассии.

Пассии Шютца.

„Страсти“ Кейзера, Телемана и Генделя.

Мелодический элемент в баховской пассии.

Семья Бахов.

Иоганн Себастьян Бах принадлежал к семье, которая в течение столетий давала поколения музыкантов. Ее музыкальная слава была настолько распространена в Германии, что одно время вообще всех городских музыкантов в некоторых местностях средней Германии попросту называли „бахами“, независимо от их действительной принадлежности к этой семье. Бах сам очень гордился высокой музыкальностью своего рода и тщательно хранил в бумагах свою родословную. Мы уже упоминали в этой главе имена двух близких его родственников—Иоганна Христофа и Михаила Баха, имевших серьезное значение для развития кантаты. Прадед и дед Иоганна Себастьяна принадлежали также к цеху музыкантов, а отец его был городским скрипачем.

Детство И. С. Баха.

Иоганн Себастьян родился 21 марта 1685 года в Эйзенахе в Тюрингене, где прожил до десятилетнего возраста. В этом возрасте он потерял почти одновременно и мать и отца, его старший брат Иоганн Христоф, ученик Пахельбеля и органист в Ордруфе (маленький городок в Тюрингене), принял к себе осиротевшего мальчика. Иоганн Христоф был первым его учителем на клавире. Для получения общего образования мальчик был отдан в местную гимназию. В 1700 г.,

когда Иоганну Себастиану минуло 15 лет, он, опасаясь оказаться в тягость своему старшему брату, перебрался в близь лежащий город Люнебург, где поступил в местную Михайловскую гимназию и сделался певчим в школьном хоре, что давало ему возможность прокормить себя. В Люнебурге Бах испытал значительное влияние органиста местной церкви Св. Иоанна *Георга Бема* (1661—1733), выдающегося мастера виртуоза на этом инструменте и, вероятно, благодаря последнему познакомился с произведениями патриарха немецких органистов *Адама Рейнкена* (1623—1722), одного из крупнейших органистов своего времени, подвинувшего искусство органной игры на путь самостоятельного развития. Есть известие о том, что Бах дважды предпринимал путешествие в город Гамбург, чтобы услышать игру этого замечательного органиста. Кроме того мы знаем о его посещении маленького герцогства Целле, где местный герцог, соревнуя с „королем-солнце", устроил придворную капеллу по французскому образцу. Здесь юноша имел возможность ознакомиться с элегантным стилем французской светской музыки и услышать оркестр, отличавшийся чрезвычайной выравненностью своего исполнения. Особенно важно было знакомство Баха с пьесами *Куперена „великого"* (1668 — 1733), отразившееся на его клавесинном стиле. В 1703 году Бах по окончании люненбургской гимназии принял место придворного скрипача в Веймаре, но уже через полгода перешел на службу в небольшой тюрингенский город Арнштадт в качестве органиста и начального учителя. Здесь он пробыл три года, с трудом, однако, мирясь с условиями в жизни мелком городке, стеснявшими его музыкальную иинициативу. Огромным плюсом пребывания Баха в Арнштадте была с одной стороны возможность усовершенствоваться в игре на органе, а с другой—ознакомиться с обширным собранием произведений нидерландских контрапунктистов в арнштадтской церковной библиотеке. На третьем году своей службы в Арнштадте Бах взял короткий отпуск для музыкального паломничества в Любек, где славился тогда органист Дитрих Букстехуде, о композиторском значении которого мы уже говорили. Достойно быть отмеченным, что несмотря на суровую осень Бах не убоялся пройти пешком 350 километров, отделявших Арнштадт от Любека. Интересно также, что в Любеке он очутился почти одновременно с Генделем, который также привлечен был сюда искусством Букстехуде, но оба великих музыканта лично никогда не встречались. Знакомство с композициями Букстехуде, с его органными произведениями и кантатами задержало Баха в Любеке на целых полгода. Возвратившись с трехмесячным опозданием обратно в Арнштадт он был привлечен к ответу местной консисторией, и в виду этого Бах предпочел вскоре покинуть город, когда ему предложен был пост городского органиста в Мюльгаузене, также в Тюрингене. За время пребывания в Арнштадте им был написан ряд композиций: „Пасхальная кантата", несколько органных и клавирных пьес, среди них любопытное каприччио „На от'езд моего возлюбленного брата", соната, прелюдия и фуги.

Люнебург.

Путешествие в Гамбург.

Веймар.

Арнштадт.

Бах в Любеке

От'езд из Арнштадта

В Мюльгаузене Баху тоже не удалось обосноваться прочно из-за распрей между двумя направлениями: сторонниками правоверного лютеранства и так-называемыми „пиетистами", противниками церковной обрядности. Последние, взяв верх, повели ожесточенную борьбу против широкого участия музыки в богослужении. В этом городе Бах женился на своей двоюродной сестре Марии Барбаре. От этого брака родились Фридеман и Филипп Эмануил, впоследствии знаменитые музыканты. В общем музыкальная деятельность Баха была разностороння и успешна, главным образом на поприще органной игры. В Мюльгаузене напи-

Мюльгаузен.

Женитьба на Марии Барбаре.

Мюльгаузенские композиции. сана так-называемая „Кантата на избрание магистрата“ (1708)—единственная, напечатанная при его жизни и то лишь потому, что этого требовал обычай.

Желание ознакомить с своим искусством более широкий круг привело Баха вторично в Веймар, где он поступил на службу к местному герцогу. Девятилетнее вторичное пребывание Баха в Веймаре—

Вторичное пребывание в Веймаре. наиболее блестящий период его биографии. Бах был приглашен в Веймар придворным органистом и концертмейстером. Новая обстановка весьма благоприятствовала его усовершенствованию в качестве виртуоза на органе. Он предпринимает ежегодно по различным городам Германии артистические поездки, распространившие широко его известность. Большинство крупных органных произведений Баха относятся именно к этому периоду. В Веймаре же он впервые начинает сочинять церковную музыку в духе новых веяний. Наконец, Бах здесь знакомится с образцами итальянской камерной музыки Корелли, Вивальди и других, произведения которых исполнялись тамошней капеллой. Во время пребывания в Веймаре им написано было множество композиций для органа и клавира: хоральные обработки, прелюдии и фуги, фантазии

Органные и клавирные композиции. и токкаты, пассакалья для органа, клавирные фуги, аранжировка скрипичных концертов Вивальди для клавира и органа, и здесьв же, в Веймаре, Бах окончательно овладевает формой церковной кантаты.

Кетен. В ноябре 1717 года мастер, обиженный несправедливым отношением к нему герцога, не разрешившим исполнение музыки‘на юбилейном празднестве реформации, переходит на службу в Кетен, резиденцию маленького герцогства. Здесь он принимает на себя обязанности руководителя камерной музыки. В Кетене Бах проводит пять лет, очень

Кончина Марии Барбары. плодотворных в музыкальном отношении, но омраченных большим личным горем—потерей в 1720 году его первой супруги Марии Барбары. Полтора года спустя Бах вступил во вторичный брак с Анной Магдаленой Вюлькен, придворной кетенской певицей.

Музыкальные итоги его пребывания в Кетене весьма внушительны. Будучи свободен от обязательств сочинять церковную музыку Бах сосредоточился в области камерного искусства. Особой любовью его в эти годы пользовалась клавирная музыка. Для клавира им были

Композиции кетенского периода. написаны: двухголосные и трехголосные инвенции (первоначально заключенные в „клавирной книжке“ для его сына Фридемана), очаровательные французские сюиты, сочиненные для „развлечения“ его второй супруги Анны Магдалены, сборник прелюдий и фуг „Темперованный клавир“, ч. 1. (1722), токкаты, отдельные прелюдии и фуги. Для оркестра и камерного ансамбля были созданы так-называемые „бранденбургские“ оркестровые концерты, оркестровые сюиты, сонаты и сюиты для скрипки и клавира, для виолончели, для виолы-да-гамбы и клавира, а также скрипичные концерты.

Переезд в Лейпциг. Но и Кетен не был последним убежищем в скитальческой жизни Баха. Осенью 1722 года в Лейпциге открылась вакансия кантора школы Св. Фомы, то-есть руководителя ученического церковного хора. Эту должность со времен реформации занимал ряд выдающихся композиторов и она считалась весьма почетной. Кандидатура Баха была встречена сначала недружелюбно, и только тогда, когда выяснилось, что наиболее известные музыканты того времени не пожелали занять этого поста, решено было удовольствоваться музыкантом „среднего достоин-

Обязанности Баха. ства“, как отмечено в протоколах выборов. Должность эта с внешней стороны, в смысле доходности, была обставлена очень хорошо, но зато с нею связан был ряд самых разнообразных обязанностей, как в деле преподавания ученикам школы, так и в обслуживании четырех

лейпцигских церквей богослужебной музыкой. Кроме того Бах сделался и университетским „музикдиректором“ и с 1729 по 1736 год руководил студенческим музыкальным обществом, основанным Телеманом. Нелегко было Баху удержать за собой это место, и весь последний период его жизни полон был всевозможных неприятностей и столкновений с лейпцигским магистратом, которому он был подчинен. В глазах магистрата Бах был человеком беспокойным и заносчивым. Он неоднократно обращался в городской совет с разного рода записками о необходимости реформы музыкального преподавания в школе Св. Фомы и различных улучшений в постановке богослужебной музыки. Эти ходатайства обычно не приводили ни к какому результату, а зачастуя оканчивались выговорами Баху. Подобные огорчения заставили Баха после семилетнего пребывания в Лейпциге искать нового места. С этой целью он обратился к своему гимназическому другу Эрдману, занимавшему пост русского резидента в Данциге. Письмо его к Эрдману—*единственный* большой документ относящийся к жизнеописанию Баха—впоследствии найдено было в московском посольском архиве, куда оно поступило в числе бумаг Эрдмана после его смерти. Несмотря на крайнюю ограниченность места мы приводим это письмо, как чрезвычайно любопытный документ бытового характера. В начале Бах рассказывает о своем пребывании в Кетене о том, как он решил принять участие в пробном испытании на должность лейпцигского кантора, первоначально опасаясь, что „не совсем прилично скромному капельмейстеру пред‘являть претензии на такой высокий пост“. Затем идет описание тех неудач, которые постигли его в Лейпциге: „Во-первых, пишет Бах, моя служба оказалась совсем не столь приятной, как мне об этом говорили: во-вторых я лишаюсь многих случайных доходов; в третьих Лейпциг чрезвычайно дорогой город; в четвертых я имею дело с начальством весьма мало преданным музыке, а потому испытываю простоянные огорчения, зависть и преследования, вследствие чего мне приходится искать с помощью всевышнего своей фортуны в другом месте... Моя нынешняя служба дает мне около семисот талеров, а когда имеется больше покойников, чем обыкновенно, то в такой же пропорции возвышаются и мои доходы. Если же бывает здоровый воздух, как в прошлом году, то я на одних покойниках потерял свыше ста талеров... Я женат во второй раз, имел от первого брака трех сыновей и одну дочь..., а от второго брака в живых один сын и две дочери. Мой сторший сын студент юридических наук, оба других посещают последние два класса школы, старшая дочь моя также не замужем. Дети от другого брака еще совсем малы: старшему из них всего шесть лет. Все они прирожденные музыканты, и при участии моей семьи я могу устроить целый вокально-инструментальный концерт, тем более, что моя теперешняя жена поет весьма чисто сопрано, а старшая дочь недурно вторит“.

Столкновения с магистратом.

Письмо к Эрдману.

Значение этого документа.

Семья Баха.

Письмо к Эрдману датировано 28 октября 1730 года. Это время высшего расцвета творческого гения Баха. Незадолго до этого, 15 апреля 1729 года, совершилось в крайне скромных рамках одно из величайших событий в истории музыки первое исполнение „Пассии по Матфею“ хором церкви Св. Фомы. Сколь ничтожны были исполнительские средства, которыми располагал Бах, явствует из того, что ему не удалось собрать даже хора в 17 певцов и оркестра в 20 инструменталистов,

Первое исполнение Пассии по Матфею.

Несмотря на полную безнадежность борьбы с „начальством, весьма мало преданным музыке“ Бах проявлял изумительную энергию и творческую плодовитость. Лейпцигский период раскрыл Баха, как вокаль-

Вокальные композиции Баха.

ного композитора. В сравнительно короткий срок им были написаны две сотни кантат (не все до нас дошли), пассии, мотеты, мессы. Самая грандиозная из них, быть может вообще самое замечательное произведение Баха, его „Торжественная Месса“ H-moll относится к 1733 году. К церковным композициям примыкает еще ряд светских кантат, частью в драматической форме, на разные случаи. Большинство текстов, на которые писал Бах в Лейпциге, принадлежат Христиану *Ф. Генрици*, по прозванию Пикандер. Примерно около 1740 года Бах достиг наибольшей известности, и его дом сделался средоточием всего музыкального Лейпцига, а его слава распространилась по всей Германии. С этой поры Бах стал вести все более и более замкнутый образ жизни, отдавая все свободное время музыкальному образованию своих детей. Изредка он совершал поездки в ближайшие к Лейпцигу города с целью послушать новую музыку (он, например, интересовался „дрезденскими песенками“—оперными ариями—и свел дружбу со знаменитым Гассе), а в 1747 году совершил свою последнюю поездку в Постдам по приглашению прусского короля Фридриха II, у которого с 1740 года служил в качестве аккомпаниатора (король был любителем игры на флейте) его старший сын Филипп Эмануил. На тему, заданную Фридрихом, старик Бах симпровизовал блестящую фугу. По возвращении в Лейпциг он разработал эту тему в ряде канонов, фуг и сонат для флейты и клавесина, об'единенных в сборнике „Музыкальное Приношение“.

Месса H-moll.

Поездки в Дрезден и Потсдам

„Музыкальное Приношение“.

Замыкаясь в последние годы своей жизни все больше и больше Бах терял живую связь с окружающим музыкальным миром, что, впрочем, нисколько не отражалось на его продуктивности. За этот период им было написано очень много композиций, как вокальных, так и инструментальных, органные пьесы, оркестровые сюиты, скрипичные и клавирные концерты, вторая часть „Темперованного клавира“, много отдельных клавирных пьес, „Музыкальное приношение“ и, наконец, глубокомысленнейшая энциклопедия полифонного письма, озаглавленная им „Искусство фуги“ (15 фуг и 4 канона на одну тему).

Инструментальные композиции последних лет.

Последние годы своей жизни Бах страдал болезнью глаз. В 1749—1750 году он дважды, но безуспешно, подвергся операциям и ослеп. (интересно, что его оперировал тот самый английский врач доктор Тайлер, который несколько лет спустя с таким же печальным результатом пользовал Генделя). Бах скончался 28 июля 1750 года и похоронен был на кладбище при Иоанновской церкви в Лейпциге. С течением времени следы его могилы были утеряны. В 1894 году были сделаны раскопки на месте старого кладбища и найден был череп, который, судя по многим данным, принадлежал к останкам великого композитора. По этому черепу была вылеплена маска для памятника перед церковью Св. Фомы.

Болезнь и смерть И. С. Баха.

Великое музыкальное значение Баха, не было достаточно оценено при жизни Баха. Слава его сыновей, из которых четверо имеют значение в истории музыки, затмила в 18 веке славу их гениального отца. Чтобы охватить такое великое явление, каким был Бах, необходима известная перспектива во времени. Бах не принадлежал к числу людей, которые умеют или желают поддаваться окружающей обстановке и на этом строят свою популярность. Он, напротив того, всю жизнь неустанно боролся с настоящими или мнимыми врагами музыкального искусства и тем постоянно создавал себе недоброжелателей. Жизнь свою он провел в бедности, но эта бедность закаляла его волю. С двадцатилетнего возраста и до конца своих дней (умер он на 65 году) Бах сам преподавал музыкальне искусство и создал целую школу

Недостаточная оценка при жизни.

Бах — учитель.

органистов и клавиристов, сохранившую свое значение вплоть до начала 19 столетия. Наиболее удачными учениками были его собственные сыновья: *Фридеман*, *Филипп Эмануил* и *Иоганн Христоф*. В долейпцигский период к его ученикам принадлежали: *Шуберт*, *Фоглер*, *Товий и Иоанн Людвиг Кребс* (отец и сын; Бах очень любил последнего и в шутку говаривал: „В моем ручье (Bach)—это единственный рак (Krebs)“). В лейпцигский период к ним присоединились *Гербер*, *Агриколо Долес*, *Гомилиус*, *Кирнбергер* (знаменитый впоследствии теоретик), *Китль*, *Мютель* (впоследствии органист в Риге), *Гольдберг* (блестящий виртуоз на клавесине, для которого Бах сочинил свои 30 вариаций). **Ученики Баха.**

Из сочинений Баха при жизни его было напечатано очень немного, а именно: *кантата на избрание магистрата* (в Мюльгаузене в 1708 году), *Упражнения для клавира* в 4 частях (партиты итальянских концертов, увертюра во французском стиле, хоральные прелюдии, 4 дуэта, арии к 30 вариациям, с 1726—1742), *Музыкальное Приношение* (1747), *6 органных хоралов* (у Шейблера в Зуле, 1750) и начатое еще под надзором Баха гравировкой „Искусство фуги“. Все остальные произведения Баха дошли до нас в виде рукописей-оригиналов и копий. Многие сочинения его при жизни были переписываемы неоднократно и продавались в виде списков, так например: „Темперованный клавир“, четырехголосные хоралы. Наиболее богатое собрание автографов Иоганна Себастьяна Баха находится в берлинской государственной библиотеке. Здесь собраны около ста оригиналов-партитур, кантат, автографы пассии по Матфею, большинство его клавирных композиций. Часть других рукописей находится в Лейпциге в библиотеке школы Св. Фомы, в эйзенахском баховском музее, в Лондоне и у многих частных собирателей. Судьба рукописей Баха, вообще говоря, была очень печальной. После смерти композитора они по наследству перешли к его старшим сыновьям Филиппу Эмануилу и Вильгельму Фридеману. Только те из них, которые попали к Филиппу Эмануилу, дошли до нас и хранятся в берлинском собрании. Вильгельм же Фридеман гениальный, но совершенно опустившийся музыкант, частью распродал драгоценные автографы в случайные руки, частью же просто растерял их. Таким образом многие из композиций Иоганна Себастьяна Баха вовсе до нас не дошли. **Издания при жизни Баха.** **Автографы** **Судьба рукописей.**

Трудно решить вопрос в какой из двух основных областей, вокальной или инструментальной, мы должны усматривать главное значение Баха. В обоих родах композиции Бах одинаково велик и одинаково плодовит. Более старые исследователи его, в том числе и *Филипп Спитта* (1841—1894) важнейшие заслуги его видели в области игры и композиции на органе. Первый же его биограф *Форкель* (1749—1818) главное внимание уделяет его произведениям для клавира. В настоящее же время, когда издано полное собрание сочинений Иоганна Себастьяна Баха, и количественно, и качественно на первый план выдвигаются его вокальные композиции. Последние разделяются на хоралы, кантаты, оратории, пассии, мессы, мотеты и другие церковные композиции на латинские тексты. Наиболее обширную группу представляют собою кантаты. **Вокальные и инструментальные композиции Баха.** **Подразделение композиций.**

Музыкальная форма кантаты, то-есть духовного концерта, достигла у Баха высшего совершенства. Она состоит у него из речитативов, арий, дуэтов и хоралов. Инструментовка таких кантат обыкновенно очень скромна, но чрезвычайно разнообразна. (Обзор состава баховских кантат читатель может найти в русском переводе книги *Вольфрума*—И. С. Бах. Москва, 1912, стран. 178 по 184). В этих кантатах проявляются все характерные черты баховского гения, его порази- **Кантаты.**

тельно уверенная техника вокального письма, владение всеми средствами музыкального выражения и чудесное знание музыкальных форм. В общем можно различать два типа хоральных кантат у Баха—более старый и более новый. Обычно кантата открывается симфонией, затем идет хор, речитатив и ария, а также дуэты и наконец заключительный хорал. Симфония—либо старовенецианского типа, либо концерт в итальянском вкусе и часто содержит основной мотив примыкающего хора. Речитатив всегда отличается очень чуткой декламацией. Арии и дуэты обыкновенно написаны в трехчастной итальянской форме. Заключительный хорал имеет почти всегда в богатую разработку. Среди кантат имеются и чисто сольные и хоровые, последних немного—всего 4. В общем до нас дошло 190 кантат, хотя по сведениям некрологов Баха он написал свыше 300. Они обнимают сорокалетний период, но датировка отдельных кантат затруднительна. Тексты большинства из них принадлежат Неймейстеру, Франку и Пикандру. Самое обозначение „кантата" встречается довольно редко, обыкновенно же эти вокальные произведения имеют названия по первым словам текста, или именуются „концертами" и „диалогами". Кроме церковных кантат, Баху принадлежит около двух десятков светских кантат, „drammae per musica", приближающиеся к камерной опере, самого разнообразного содержания—поздравительные, кантаты для различных академических празднеств, две сатиристические (одна из них „Спор между Фебом и Паном" представляет собою сатиру на современного Баху критика Шейбе, а другая „Кофейная" добродушно высмеивает появившееся в начале 18 века увлечение кофе), наконец так-называемая „мужицкая кантата" живо рисует в диалогической форме типы саксонских крестьян.

Состав кантат.

Светские кантаты.

Оратории.

К церковным кантатам примыкают так называемые „оратории" (рождественская, пасхальная и на вознесение). Из них самая популярная и мелодичная „ рождественская". (1734) Последняя,—в сущности говоря, кантата, только с отдельными ораториальными партиями. Пасхальная же оратория приближается к типу пассий (музыки „страстей"). Таких пассий, по преданию, Бах написал 5, но дошли до нас только две—по Иоанну и Матфею. И та и другая представляют собой шедевры своего рода. Первая пассия написана в 1723 году (по новым данным), но подверглась некоторым обработкам и окончательную редакцию получила в 1727 году. Вся композиция сознательно проникнута темными красками, под старину. В смысле впечатления силы и красоты мелодии она уступает „пассии по Матфею". Последняя написа на текст Пикандера и закончена в 1729 году. Эта пассия распадается на две части и содержит евангелические тексты, церковные песни и самостоятельно написанные части. Исполнительский аппарат состоит из двух хоров, солистов, двух оркестров, органа и аккомпанирующего чембало. „Пассия по Матфею"—одно из самых крупных произведений Баха, ее исполнение продолжается два с половиной часа. Оно изобилует дивными ариями; поразительное впечатление производят ее драматические хоры, особенно вступительный двойной хор. Просты и глубоко трогательны хоралы. Персонажи обрисованы исторически правдиво и непосредственно с чисто человеческой точки зрения. Пассия по Матфею подверглась впоследствии переработке и окончательную свою редакцию получила в 1740 году. Она—предельная точка в развитии этого рода музыкальных композиций, и после Баха не было сделано серьезных попыток дальнейшего его развития. Кроме этих двух пассий сохранилась еще рукопись музыки „страстей по евангелию от Луки", возбудившая обширную полемику в печати по вопросу об ее подлинности. Автор настоящих строк имел возможность исследовать эту рукопись,

„Пассия по Иоанну"

Пассия по Матфею

„Страсти" по евангелию от Луки.

несомненно написанную почерком Иоанна Себастьяна Баха, и он полагает, что вопрос этот не может быть разрешен положительно, ибо можно привести не мало доводов как за, так и против принадлежности ее Иоанну Себастьяну Баху. Во всяком случае несомненно, что произведение это значительно ниже обычного уровня баховского письма. Музыка четвертой *пассии по Марку* (1731) заключала в себе „траурную оду“, дошедшую до нас полностью. Вопрос о подлинности. Пассия по Марку.

Бах, будучи строгим протестантом, тем не менее сочинил целый ряд церковных песнопений с латинским текстом, из коих его большая торжествеиная месса H'moll, написанная в 1733—1738 годах, по своей грандиозности, разнообразию поэтического выражения и совершенству полифонического мастерства не знает себе подобных во всей многолетней истории мессы и может быть уподоблена разве только торжественной мессе, „Missa solemnis“ Бетховена. Это монументальное произведение рассчитано на огромные исполнительские силы и в смысле изощренности письма не уступает самым сложным композициям нидерландской школы, но при всем том имеет одну особенность: весь тематический материал ее до крайности прост, элементарен. Композитор с удивительной „наглядностью“ передает содержание латинского текста, пользуясь отдельными моментами мессы для развертывания драматических картин. Хоры мессы настолько красочны и драматически выразительны, что традиционный текст оживает здесь во всей полноте свого поэтического содержания, и месса обращается в человеческую трагедию. Бах написал эту мессу для получения титула придворного саксонского капельмейстера и представил ее в качестве „малого доказательства своего композиторского умения“. Коснуться остальных духовных композиций Баха, его малых месс, магнификата, моттетов мы не имеем возможности за недостатком места. Торжественная месса. Характер мессы. Малые мессы.

Само собой разумеется обойти молчанием *инструментальных* композиций Баха даже в самом сжатом обзоре нельзя. Начать необходимо с его произведений для *органа*. Органный стиль Баха можно назвать предельно совершенным, непревзойденным ни до него, ни после него. Единственный органист, который мог бы быть поставленным рядом с ним был, вероятно, Гендель, но он оставил слишком мало органных композиций, которые могли бы служить нам для оценки. Оба они поражали современников своими органными импровизациями, но Бах оставил после себя довольно обширное собрание записанных произведений. К числу наиболее замечательных органных композиций Баха принадлежат его сравнительно мало знакомые широкому кругу *малые и большие хоральные прелюдии* и большое количество органных хоралов, из которых нам известны около 100. Хоральные прелюдии у Баха об'единены в различные сборники. Возможно, что самые ранние из них, примыкающие к Букстхуде и Бему, принадлежат еще к его ученическим годам. Все эти прелюдии Баха, которые Макс Регер очень удачно назвал „симфоническими поэмами в миниатюре“, обычно представляют собой соединение мелодий хорала в верхнем голосе с контрапунктирующими голосами, поэтически иллюстрирующими основное настроение хорала. Эти органные „поэмы“, контрапунктически очень смелые и богатые, передают целый мир страстей и настроений. Больше, чем другие произведения Баха, они могут считаться для него человеческими документами. Когда в 1721 году Бах исполнил такую хоральную прелюдию перед патриархом северных органистов почти столетним Иоганном Адамом Рейнкеном, последний радостно воскликнул: „Я думал, что искусство уже окончательно исчезло, но вижу, что оно еще живет с вами“. Столь же недосягаемо прекрасны величественные *орган-* Инструментальные композиции. Хоральные прелюдии.

Органные прелюдии и фуги.

ные токкаты, прелюды, фантазии, прелюдии и фуги. Несомненно, что некоторые из них возникли под непосредственным влиянием Букстехуде. Отдельные токкаты—токката это нечто среднее между свободной фантазией и строгой полифонической композицией—были написаны для концертных целей. Но большинство органных фуг и прелюдий—такое же непосредственное проявление музыкального гения Баха, как симфонии в творчестве Бетховена. Среди прелюдий и фуг самые грандиозные D dur'ная и A dur'ная, мужественная прелюдия C dur со страстно выразительной фугой, глубокомысленная прелюдия и фуга E moll, скорбная F moll,ная и необычайно сложная по замыслу тройная фуга Es dur. Эти органные произведения со времен Листа сделались доступными и пианистам в превосходных транскрипциях. В настоящее время имеется целый ряд таких обработок *Листа, Таузига, д'Альбера, Бузони* и т. д. Необходимо бы упомянуть еще и о других органных произведениях Баха, о его токкатах F dur и D moll и могущественно построенной пассакальи C moll, а также об органных сонатах, написанных для обучения его сына Вильгельма Фридемана. Но этим все равно не исчерпать всех музыкально-примечательных органных композиций Баха.

Другие органные композиции.

Клавирная музыка.

Если в области органного письма Бах является завершителем, то в сфере *клавирной* музки он, напротив того, предвосхищает будущее. Бах имел в виду два инструмента: певучий, нежный клавихорд и сильный по звуку клавицимбал (чембало), особенно пригодный для исполнения блестящих композиций. Повидимому для клавихорда был написан главный сборник клавирных фуг и прелюдий Баха „Das wohltemperierte Klavier"—„Хорошотемперованный клавир". Количество клавирных композиций Баха необычайно велико. Одно перечисление их заняло бы несколько страниц. Самая ранняя композиция Баха для клавира—соната D dur—относится, по всей вероятности, к 1707 году. Эта соната оканчивается между прочим фугой с темой, подражающей кудахтанью курицы. За этой ранней композицией последовал ряд токкат, отдельных фуг и прелюдий, а также забавное каприччио „На от'езд моего возлюбленного брата", впоследствии самим Бахом помеченное опусом 1 и написанное в Арнштадте. В 1723 году Бах издал сборник „Инвенций и симфоний для любителей клавира, особливо тех, кто хочет научиться, в коих ясно показывается не только 1) как научиться чисто играть двумя голосами, а при дальнейших успехах во 2) хорошо управляться с тремя облигатными партиями и не только получать отличные выдумки, но хорошо разрабатывать таковые, а главнее всего добиться певучего способа игры и к тому же сильного предвкушения композиторского искусства". Инвенция обозначала, следовательно, у Баха тему, которую ученик должен был „с листа" подвергнуть разработке. Этот сборник повидимому предназначался для Вильгельма Фридемана. Высшую же школу полифонического мастерства Баха, представляет законченный им годом раньше сборник „Хорошо темперованный клавир", или прелюдии и фуги по всем тонам и полутонам, как в отношении большой терции—Ut, Mi, Sol, так и малой—Re, Mi, Fa для пользы и поучения любознательного музыкального юношества, а также и тех, кто уже обучается и для достаточно обучившихся составлено для особого времяпрепровождения Иоганном Себастьяном Бахом, велико-княжеским ангальт-кетенским капельмейстером и директором камерной музыки в 1722 году".

Ранние клавирные произведения.

Сборник инвенций.

„Хорошо темперованный клавир".

Предшественники баховского „Хорошо темперо-

Идея сопоставления прелюдий и фуг в порядке тональностей принадлежит не Баху. Она возникла еще в 17 столетии и встречается уже первоначально у французских клавесинистов Шамбоньера и Луи Куперэна. Почти полностью все тона и полутона имеются в сюитах

Пахельбеля и *Каспара Фердинанд Фишера*, которых очень ценил Бах. В 1689 году органист *Христиан Вебер* опубликовал сборник под заглавием: „Хорошотемперованный клавир, или прелюдии и фуги по всем тонам и полутонам касательно большой терции Ut Mi Sol, а также малой терции Re Mi Fa“, в точности совпадающем с баховским. Это название связано с открытием, сделанным еще в 17 столетии так называемой „равномерной темперацией“. Дело в том, что на старых клавишных инструментах невозможно было играть во всех тональностях, ибо тогда еще не применялась система настройки, практикуемая в настоящее время и основанная на делении октавы на двенадцать совершенно равных полутонов, которые представляют собою некоторые средние величины, уклоняющиеся от акустической чистоты интервалов. Этот принцип настройки введен был органистом *Андреем Веркмейстером*, но известен был уже итальянским теоретикам 16 столетия. Около 1700 года разными музыкантами были сделаны попытки практически использовать равномерную темперацию. Но первый удачный пример такого использования дал Иоанн Себастьян Бах. Сборник Баха имел чисто педагогическую цель, но это не умаляет его высокого художественного достоинства. В последние годы своей жизни другой гениальный музыкант, Рихард Вагнер любил ежедневно по вечерам проигрывать по фуге Баха, восхищаясь их разнообразием. Для Баха эта высшая по законченности музыкальная форма была наиболее естественным выражением музыкального мышления. Являясь по существу своему одним из видов вариационных форм фуга давала Баху возможность развернуть все богатства его художественной фантазии. Построение каждой из отдельных фуг в высшей степени разнообразно: иногда очень простое, иногда же чрезвычайно сложное. Каждая из них представляет особую музыкальную индивидуальность, и в этом отношении они могут быть сопоставлены с бетховенскими сонатами. Еще ученик Баха *Кирнбергер* говорил, что тот, „кто знает одну баховскую фугу, действительно знает только одну“. Не все одинаково зрелы, некоторые из них, повидимому, принадлежат к юношескому периоду, и следует предположить, что сборник составился из произведений различных периодов его творчества. Прелюдии, столь же индивидуальные по своему характеру и проходят все ступени от простой гомофонии до сложнейшей полифонии.

ванного клавира.“

Сущность темперации.

А. Веркмейстер.

Фуги „Хорошо темперованного клавира“.

Бах выпустил *два* сборника прелюдий и фуг, из которых только первый был озаглавлен им „Хорошотемперованный клавир“. Второй сборник прелюдий и фуг по всем тонам и полутонам закончен был в 1744 году и только недавно в Лондоне найден был его подлинный автограф. Вторая часть „Хорошотемперованного клавира“ более выдержана по своему характеру и не заключает в себе фуг, написанных раньше 1723 года. Эта вторая часть содержит более глубокомысленные образцы и является подготовительной к последнему совершенству баховского письма, его „Искусству фуги“. Превосходный анализ обоих частей дал в своем „Руководстве к изучению фуги“ *Гуго Риман*.

Вторая часть „Хорошо темперованного клавира“.

Разборы Римана.

Интерес к фуге у Баха был столь велик и столь постоянен, что у него встречается сравнительно мало других форм,—каприччио, фантазий, токкат. Более привлекала его вариационная форма и в этой области Бахом создана великолепная „ария с 30 вариациями“, которая не может стать популярной потому, что она написана для несуществующего больше клавесина с педалью. Заветы Свеелинка и Пахельбеля, этих первоклассных мастеров вариационной техники нашли свое наивысшее развитие в органных и клавирных композициях Баха.

Другие клавирные композиции.

Сюиты. Инструментальные сюиты, составлявшие господствующую форму добаховской светской музыки, также играют немаловажную роль в его творчестве. Бах, потомок городских музыкантов, творцов самой формы сюиты, до чрезвычайности любил ее. К этой группе сочинений Баха относятся 6 маленьких или „французских" сюит, в больших или „английских", 6 „партит", только по названию отличающихся от сюиты, 3 близко родственные им сонаты, кроме того сюитообразая увертюра, 3 отдельных сюиты и 1 фрагмент. В своих сюитах Бах, как знаток, собирал всякие диковинные танцы-итальянские, французские, немецкие, испанские и даже польские. Их свободное сопоставление и прихоуливое чередование в разных ритмах, повидимому, отвечало его жажде острых музыкальных впечатлений. Написанные в Кетене „для развлечения" второй его супруги Анны-Магдалены французские клавирные сюиты содержат в сжатых формах наиболее грациозные и мелодически-восхитительные пьесы из всего написанного Бахом. Они свидетелствуют о несемненном влиянии французских композиторов, особенно Рамо! Шесть „английских" сюит сочинены, в Лейпциге. Самое происхождение эпитета „английский" остается загадочным. Они более сдержанны по своему характеру — и в отношении музыкальных красот уступают французским. „Партиты" принадлежат к числу немногих произведений Баха, опубликованных при его жизни. Их называли еще „немецкими" сюитами, но в них с несомненностью можно открыть итальянское влияние. Лучшая из шести партит—B' дурная. Менее значительны сонаты Баха—многочастные композиции, построены по принципу чередования быстрых фугированных частей с медленными певучими. Из числа других сольных клавирных пьес особенно выдается еще концерт в итальянском вкусе, опубликованный Бахом в 1735 году во второй части его клавирных упражнений. Этот трехчастный концерт по всей вероятности представляет собой переработку для сольного клавесина концерта для клавира с оркестром.

Французские сюиты.

Партиты.

Концерты для клавира. Концерты для *клавира* с оркестром представляют собой по большей части транскрипции скрипичных концертов. Стиль этих концертов значительно отличается от позднейшего, установленного Моцартом. Клавесин все время играет, участвуя также и в „тутти" (tutti), солируя обычно только в средних частях. Своеобразно применение второго клавира, служащего для сольного инструмента и „tutti" в качестве гармонической поддержки. Концерты эти были написаны для студенческого музыкального общества, дирижером которого Бах состоял с 1729 года. Только относительно двух концертов для трех клавесинов можно сказать в точности, что они предназначаются именно для этого состава, так как согласно традиции Бах сочинил их для собственного исполнения вместе с своими двумя старшими сыновьями, Кроме клавесинных концертов до нас дошло еще и три скрипичных, бо́льшей художественной ценности, чем первые. Всего же Бахом сочинено было: 7 концертов для *одного* клавира, 3 для *двух*, 2 для *трех* и 1 для *четырех*, переработка скрипичного концерта Вивальди для четырех скрипок, 3 концерта для *одной скрипки* и 1 для *двух*, далее 2 концерта для *клавира*, *флейты и скрипки* и 1 для *клавира* и 2 *флейт*.

Инструментальные концерты.

Скрипичные сонаты. Инструментальные композиции для других инструментов отступают на задний план в смысле художественной значительности по сравнению с его композициями для органа и клавира. Для скрипки соло Бах написал 3 сонаты и 3 сюиты и столько же для виолончели. Первая из скрипичных сонат заключает в себе знаменитую фугу C dur, вторая сюита грандиозную чаконну D moll. Баху также принадлежит создание сонаты для сольного инструмента с самостоятельным аккомпанементом

паниментом клавесина. Форма трио-сонаты, получившая столь большое распространение у итальянских его собратий, сравнительно мало привлекала Баха. Такую сонату-трио для скрипки, флейты и клавира содержит „Музыкальное Приношение“, вероятно она написана была по особому желанию Фридриха II.

Сонаты—трио.

Бранденбургские концерты.

Заканчивая обзор почти неисчерпаемой сокровищницы баховских композиций мы еще должны в нескольких словах коснуться его великолепных камерно-оркестровых концертов и оркестровых сюит. 6 концертов для камерного оркестра, так называемые „бранденбургские“ по имени заказчика маркграфа Христиана Людвига Бранденбургского, написаны в Кетене и помечени 1721 годам. Их музыкальная сущность, как инструментальной формы, заключалась в противоставлении разнообразных групп сольных инструментов и общей массы оркестра. За исключением 3-го и 6 го концерта повсюду применены духовые инструменты. В пятом впервые использован клавесии для участия в „concerto grosso“. По форме эти концерты приближаются то к Корелли, то к Вивальди, но по искусной разработке приемов инструментального состязания, превосходят их значительно, еще поныне рождая впечатление неисчерпаемого богатства музыкальной фантазии. Оркестровых сюит Бах написал четыре. Первые две—C dur и H moll—написаны в Кетене, остальные в Лейпциге. Все эти сюиты выдержаны в популярном характере, самая известная из них третья, D dur ная, со знаменитой арией, самая изящная и остроумная вторая—H moll для флейты, струнного оркестра и клавесина Танцы из этих сюит еще долго после смерти Баха исполнялись лейпцигскими городскими музыкантами на память. О виртуозном искусстве Баха в игре на органе и клавесине сохранились целые легенды. Он был одинаково велик и как клавесинист (искусство игры на этом инструменте обязано ему новой аппликатурой) и как виртуоз на органе, в особенности на педальных клавишах. Как дирижер он проявлял необычайную энергию. Изумительно было его искусство свободного аккомпанимента. Всю жизнь Бах окружен был ученикамм, которых обучал игре на клавире и органе и композиции; для последней цели им сочинен был ряд глубокопродуманных сборников—достаточно указать лишь на его клавирные „инвенции и симфонии“. Наконец современники считали его авторитетом в вопросах, касающихся конструкции музыкальных инструментов, особенно органа, и сам он был изобретателем важной разновидности клавира, «лютневого клавицимбала», а также особого рода шестиструнной виолы viola pomposa.

Оркестровые сюиты.

Бах—виртуоз.

Бах—педагог.

Связь с италианской музыкой.

Как ни гениален был Иоганн Себастьян Бах, но все же он явление, тесно связанное с предыдущим развитием музыкального искусства. Бах вообще не может быть понят вне музыкально исторической перспективы и той бытовой обстановки, среди которой он действовал. Со времени Вагнера в Бахе привыкли видеть выразителя „чисто немецкого духа в искусстве“! («Его творения—это история внутренней жизни немецкого духа“—Вагнер). Но если обратиться к фактам чисто музыкальным, то нельзя не указать того, что Бах целиком воспринял итальянские формы и что итальянской культуре он в некоторых отношениях был больше обязан, чем немецкому искусству. Правда, самая популярная форма итальянской музыки, опера, осталась ему чуждой, но он использоввл ее элементы для своих целей столь полно, что с этой точки зрения Бах может быть назван завершителем периода, начавшегося рождением в Италии музыкальной трагедии и введением системы генерал-баса. Но корни его искусства уходят значительно глубже в историческое прошлое

и связаны с начатками инструментальной сюиты, сложившейся гораздо ранее 1600 года в северной Европе на почве народно-песенного движения.

Бах величайший из инструментальных композиторов до Бетховена и здесь он ближе всего к современным слушателям. Он единственный в своем роде мастер контрапунктического письма и многоголосный стиль является для него таким же естественным способом художественного выражения, каким он был для контрапунктистов нидерландских школ. *Однако, не следует упускать из виду, что от последних его отделяет новый взгляд на самостоятельность гармонии, выработавшийся в 17 веке.* Поразительна необычайная уверенность Баха в пользовании всеми средствами музыкального выражения, доступными его времени. Ими Бах распоряжается столь же просто и убедительно, как мы обыкновенно пользуемся средствами языка. Все его существо преисполнено было музыкой. Никогда не довольствуясь тем, что уже было сделано, постоянно отыскивая новые пути, Бах неизменно стремился «к новым берегам.» Вот почему его искусство производит и теперь еще впечатление полной свежести. Но при такой пытливости духа, он в совершенстве владел всем тем, что относится к музыкальному ремеслу. В его произведениях никогда не чувствуется борьбы с непокорной звуковой стихией: она подвластна ему во всех своих проявлениях. Вот почему так легко составить себе «словарь музыкальных понятий» Баха, известных формул, когда дело идет о повторении одних и тех же эмоций. В этом направлении пошла современная наука о Бахе с момента появления замечательной книги Швейцера (см. ниже), который подверг анализу, именно с этой точки зрения, большинство баховских композиций. Но едва ли в литературе о Бахе когда нибудь будет решен вопрос, действует ли его музыка на нас своим архитектурным построением, то есть началом *всеобщности*, или глубиной его *личных* переживаний? И то и другое одинаково можно найти в произведениях Баха в зависимости от подхода к ним.

Средства музыкального выражения.

Музыкальный „словарь“ Баха.

Чем действует на нас музыка Баха?

Несомненно, что Бах был очень сильным музыкальным *характером*, бравшим, по старой французской пословице, „свое добро там, где он его находил“. Он сам себя считал учеником итальянских мастеров *Корелли, Вивальди, Легренци, Альбинерни*, темами которых он неоднократно пользовался в своих композициях. Не менее сильно на него влияли немецкие органисты, как южной, так и северной школы. *Фробергер, Пахельбель, Бем, Букстехуде*, особенно последний, один из самых вдохновенных мастеров, который в эпоху, черезвычайно любившую усложненность многоголосного стиля, дал произведения очень своеобразные при внешне простой фактуре. Французы также заметно воздействовали на клавесинные композиции и оркестровые сюиты Баха, в особенности Куперéн и Рамо. Среди композиций, переписанных рукой Иоганна Себастьяна Баха и повидимому его интересовавших, имеются произведения не только указанных нами выше авторов, но и целого ряда других, более старых, начиная с Палестрины. В этих списках мы встречаем и *Лотти, и Кальдара Генделя, Кейзера, Телемана*, большое количество французских клавирных композиций, *Дьепара, Гриньи* и так далее.

Музыкальный характер Баха.

Влияние италианских, французских и немецких авторов на Баха.

Все рассказы и воспоминания о Бахе—человеке свидетельствуют о необычайной простоте и скромности его характера. Едва ли он сознавал великое значение своей музыки как художественного языка для всего человечества. Не достаточно ценили его и современники. Для людей 18 столетия он был только замечательным виртуозом на органе и клавесине, и только ничтожное количество его произведений (по сравнению с тем, что им было написано) сделалось известным в северной и

Оценка Баха современниками.

средней Германии. Первые печатные издания монументальных произведений Баха начали появляться лишь через несколько лет после его смерти. Это было собрание 370 хоралов (1784—1789) и „Хорошотемперованный клавир“, вышедший в 1801 году сразу тремя изданиями. В 1802 году появились в печати его сольные скрипичные сонаты и в 1803 шесть моттетов. Приблизительно в то же время вышли и издания „Искусство фуги“. В 1802 г. немецкий историк музыки *И. Н. Форкель* (1749—1818) выпустил первую биографию Баха, и с этого момента, собственно говоря, начинается изучение великого композитора. Однако Форкель главное внимание тоже уделяет еще Баху—виртуозу на клавире и органе.

Начало изучения Баха.

Подлинное возрождение Баха началось лишь в первой трети 19 столетия, после того, как в 1829 году Мендельсон своим исполнением пассии по Матфею—ровно через сто лет после ее написания—„открыл“ этого забытого мастера. Предыдущая эпоха Гайдна, Моцарта и Бетховена едва ли много знала о творце этого произведения, хотя сам Бетховен был большим поклонником „Хорошотемперованного клавира“ и его превосходным исполнителем. *Мендельсон* в дальнейшем остался верным Баху и во главу своей артистической деятельности поставил пропаганду его музыкальных произведений. За „Пассией по Матфею“ последовала его „Торжественная месса“, а также и его церковные кантаты. В начале сороковых годов 19 столетия, благодаря главным образом стараниям *Мендельсона* и *Шумана*, сочинения Баха сделались достоянием всего образованного музыкального мира и неизменной основой всего музыкального образования. В 1850 году создалось специальное „общество Баха“ с целью издания всех его произведений. Работа эта завершена была только через 50 лет, и с 1900 года музыкальный мир располагает 60 томами полного собрания сочинений Баха. В редактировании его приняли участие: *Гауптман*, *Ян*, *Бекер*, *Риц*, *Кроль*, *Руст*, *Кречмар* и другие. Большие заслуги в редактировании вокальных композиций Баха имеет еще композитор-романтик *Р. Франц*. Наряду с этим, образцовым во всех отношениях изданием, с 1899 вода в издании лейпцигской фирмы Брейткопф и Гертеля начало выходить новое собрание баховских сочинений „для популяризации произведений Баха среди широких кругов любителей“. Этим изданием руководит „Новое общество Баха“, сменившее старое, которое закончило свою деятельность выпуском последнего тома полного собрания сочинений Баха, 27 января 1900 года. „Новое общество“ устраивает поныне (до 1923 года) ежегодно баховские празднества в различных городах Германии, на которых исполняются как произведения самого Баха, так и его современников, и выпускает особые ежегодники. Издание последних, впрочем, было прервано военными событиями с 1914 по 1918 год. В 1873 и 1880 году вышла двухтомная биография Баха *Ф. Спитта* (1841—1894), исчерпывающий труд одного из самых замечательных исследований в музыкально-научной литературе. В 1905 году появилась большая французская книга *А. Швейцера* о Бахе, как поэте-музыканте, устанавливающая новый взгляд на поэтическое художественное содержание его музыки.

Исполнение матфеевской пассии в 1829 году.

Бетховен и Бах.

„Старое общество Баха“

„Новое общество Баха“.

Баховские празднества.

Работы Ф. Спитта и А. Швейцера.

Влияние Баха на музыку 19 и 20 столетия, начиная с эпохи романтиков, все более и более усиливалось. Это влияние сказалось в одинаковой мере, как на сочинениях первых его пропагандистов—Мендельсона, Шумана, Брамса, так и на авторах, с первого взгляда далеких от него, как *Шопена*, *Листа*, *Вагнера*. В начале 20 столетия ярким выразителем этого влияния является музыка *Макса Регера* (1873—1916). На французской почве убежденнейшими „бахианцами“ являлись *С. Франк* (1822—1890), *К. Сен-Санс* (1835—1922) и *Ван-*

Влияние Баха на музыку 19 столетия.

сан-д'Энди (род. 1851). В *русской* музыке влияние Баха сказалось сильнее, чем Генделя. Основоположник русской музыкальной школы *М. И. Глинка* (1804—1857) в разные периоды своей музыкальной биографии изучал главным образом инструментальные произведения Баха, воспитывая на них свой полифонический вкус. Известное влияние Бах оказал так же и на наиболее культурного представителя „могучей кучки" *Н. А. Римского-Корсакова* (1840—1908). Очень близок к письму Баха *С. И. Танеев* (1856—1915), убежденнейший классик.

Баховское влияние в русской музыке.

За последние десятилетия интерес русских музыкальных кругов не только к более популярным инструментальным произведениям Баха, но и к его вокальному творчеству, заметно окреп. Этому не мало содействовала артистическая деятельность пианиста и дирижера *А. И. Зилоти* (род. 1863), а также устройство баховских торжеств *С. А. Кусевицким* (род. 1874) в 1914 году (Москва и Петербург). На этих празднествах исполнены были кантаты, множество инструментальных произведений, моттеты и Торжественная Месса Баха (первое упоминание об исполнении в Петербурге отрывка „Sanctus" из этой мессы встречается в 1814 году). В 1918 году большой баховский цикл устроен был петербургской консерваторией. Аналогичный же „круг" устраивался и в Москве симфонической капеллой Булычева. В 1908 году в Петербурге даже образовалось небольшое общество Баха, оказавшееся нежизнеспособным. Единственное активное общество Баха в России существовало долгие годы в Риге. Что же касается русской литературы о Бахе, то следует отметить, что в эпоху, когда Бах совершенно был забыт, и еще до выхода первой его биографии Форкеля, а именно в 1795 году, в *„карманной книжке для любителей музыки иждивением книгопродавца И. Д. Герстенберга"*, появилась очень тепло написанная биография Баха, превозносившая главным образом его „удивительное проворство в игре". В 1840 году напечатана была знаменитая повесть русского гоффманьянца *кн. В. Одоевского* „Себастьян Бах", написанная очень проникновенно, но не опирающаяся на точное знание. Затем в семидесятых годах горячую пропаганду Баха вел музыкальный критик и ученый *Г. А. Ларош* (1845—1905). Первое научное сочинение о Бахе на русском языке, перевод двухтомного труда *Филиппа Вольфрума*, появился в 1912 году.

Баховские празднества в России.

Русская литература о Бахе.

Литература к главе девятнадцатой.

Литература о Бахе.

Мы приводим только важнейшие общие сочинения о Бахе из огромной литературы о нем. Порядок—хронологический.

N. Forkel. Über Bachs Leben, Kunst und Kunstwerk. (Лейпциг, 1802).

C. Hilgenfeldt. Bachs Leben und Wirken. (Берлин 1865)

E. H. Bitter Iohann Sebastian Bach. 2 тома. (Лейпциг, 1873—1870).

Ph. Spitta Iohann Sebastian Bach. 2 тома. (Лейпциг, 1873—1879)—лучшая работа о Бахе, одно из самых замечательных исследований по истории музыки.

Новое издание без изменений текста вышло. в 1921 году.

R. Poole. I. S. Bach. (Лондон, 1882).

R. Batka. I. S. Bach Musikerbiographhien. (Изд. Reclam'a. Лейпциг, 1893).

E. Thorne. I. Bach. (Лондон, 1904).

A. Schweitzer. I. S. Bach. Le musicien poète. Paris, 1905;—немецкое издание 1908. Новое немецкое издание 1921).

(Появление этой работы знаменует начало нового понимания Баха, исходящего из анализа *поэтических* мотивов его музыки).

Ph. Wolfrum. I. S. Bach. (Две редакции *одно*томная—Берлин, 1908 и *двух*томная—Лейпциг, 1911, рус. перевод—1912).

S. Pirro. L'Esthétique de I. S. Bach. (Paris, 1907).

Его же. I. S. Bach. (Pars, 1907; немецкий перевод. Б. Энгальке. Берлин, 1910).

Ch. Parry. I. S. Bach The story of developement of a great personality. (New Iork, 1909).

На русском языке.

Анон. И. С. Бах. Карманная книжка для любителей музыки. 1795.

Кушелев-Дмитревский И. С. Бах („Лирический Музеум.“ Спб. 1832).

В. Одоевский кн. „Себастиан Бах“. Повесть (Спб. 1840),

С. К. Семейство Бахов. („Репертуар и Пантеон“ 1845 кн. 2).

Ла Мара. Музыкально-характеристические этюды т. 2 (перевод *А. Желябужской*) (Москва, 1889).

С. Базунов I. С. Бах. (Жизнь замечательных людей. Изд. Павленкова. Спб. 894).

С. Халютин. I. С. Бах и его значение в музыке. (Минск, 1894).

Э. Розенов. Бах и его род. Биографический очерк. (Москва, 1911).

Ф. В льфрум. I. С. Бах. Том I и II вместе (перевод со 2 немец. издания *Е. М. Браудо.* Со вступительной статьей, примечаниями и дополнениями переводчика. Москва, 1912).

Е. М. Браудо. И. С. Бах Опыт характеристики. (Москва, 1922).

Кроме того имеются еще разборы „Пассии по Матфею“; H. moll'ной мессы (перев. с немецкого, брошюра *Л. Шмидта*, а также разбор этой мессы *Е. Бр.* изд. концертов Кусевицкого, программные пояснения к сочинениям И. С. Баха в концертных программах А. И. Зилоти В. Оссовского).

Ряд кантат И. С. Баха с русским переводом *М. Давидовой* издан в Лейпциге Брейткопфом и Гертелем.

Полное собрание сочинений И. С. Баха издание Старого Баховского Общества 1851—1899—60 томов.

ОТДЕЛ ЧЕТВЕРТЫЙ

Зарождение нового стиля. Возвращение к природе. Эпоха великой французской революции. (1750—1800).

ГЛАВА ДВАДЦАТАЯ.

1. Основы нового стиля. Инструментальная музыка после Баха. Мангеймская школа. Северно-немецкая школа. Симфония в Англии. Венская школа. Французская симфония. Клавирная музыка (немцы, французы, итальянцы).

2. Французские буколические песенки. Французская комическая опера и ее история от Руссо до Гретри. Немецкая песнь. „Аугсбургские конфекты". Оды. Берлинская песенная школа. Немецкий зингшпиль. Комический элемент. Влияние английской „нищенской" оперы. И. А. Гиллер. Диттерсдорф. И. Шенк. Венцель Мюллер. Опера без певцов.

Новый стиль.

Мы рассмотрели в предыдущем отделе полтораста лет истории музыки и видели, что этот период ознаменовался крупнейшим переворотом в области музыкального искусства, появлением монодии в начале 17 столетия.

Потребовался значительный промежуток времени, пока не только вокальная, но инструментальная музыка проникласъ новым принципом. Бах и Гендель являются завершителями стиля музыкального Возрождения, но подводя окончательный итог достижениям эпохи, начавшейся на заре 17 столетия, они вместе с тем дали могущественный толчек дальнейшему развитию музыкального искусства. Мы показали в конце прошлой главы, какое сильное влияние оказал И. С Бах на музыку даже в конце 19 и в начале 20 века. В непосредственной близости к великому мастеру это влияние сказывалось не так сильно. Перед эпохой, начавшейся в 1750 году, раскрывались, в связи с общим уклоном искусства того времени, иные художественные задачи. Но та огромная роль, которую в творчестве Баха играла *инструментальная музыка*, осталась характерным и для ближайшего времени.

И. С. Бах и новый стиль.

Общий характер музыки с 1750—1800 г.

В период от 1750 года до, примерно, 1800 года (год этот отнюдь не может быть принят точно, как предельная дата) музыка под влиянием философии, звавшей человека обратно к природе, начинает приобретать более пасторальный, *интимный* характер. Художественное ощущение эпохи, *уже отходившее, в эту эпоху просвещения от прежнего внешне эффектного феодального искусства*, требовало простоты, естественности выражения в противоположность господству отвлеченного архитектурного принципа предыдущих полтораста лет. Эта черта—характерна не только для музыки, но и для всего искусства второй половины 18 столетия, когда и в зодчестве монументальные формы барокко сменились интимностью роккоко. Уклон в сторону лирики, замечаемый и в поэзии того времени, вызвал рас-

Барокко и роккоко.

цвет песни, которая в Германии и Франции приобрела тогда свое еще доныне господствующее значение. Эта новая песня легла в основу всей оперной реформы конца 18 столетия. Жажда мелодии охватила и инструментальную музыку. Последняя все больше и больше начинает ограничи ать прежнее самодержавие вокальной музыки, отвоевывая не только равноправие с ней, но даже постеп нно оттесняя ее на второй план. Изменяется также роль отдельных наций и их значение в международной музыкальной жизни. Велико, по прежнему, влия ие итальянцев, этих прирожденных пов лителей мелодии, но с быстрым ростом значения инструментальной музыки — камерной и симфонической — музыкальное первенство в тогдашней Европе переходит к немцам. Большие музыкальные события назревают также во Франции. Комическая опера, перенятая из Италии и впитавшая в себя бойкий ритм и грандиозную мелодику французской песни, достигает здесь большого расцвета. Еще более важный переворот, подготовленный *Рамо* и осуществленный *Глюком*, во имя „всечеловеческой“ интернациональной драматической“ правды совершается на почве серьезной оперы, *Наконец великая французская революция открыла совершенно новые социальные возможности для искусства, придала ему тот высокий гражданский пафос, без которого немыслимы были бы симфонии Бетховена.*

Роль инструментальной музыки.

Переход музыкального первенства к немцам.

Оперная реформа во Франции.

Двумя главными центрами музыкальной жизни становятся Вена, где творили *Гайдн* и *Моцарт*, и Париж, где нашли свою вторую родину *Глюк* и *Гретри.* В небольшом средне-немецком городе *Мангейме* образуется важная школа оркестрового стиля и создаются музыкальные предпосылки для немецкой симфонии, завершитель которой Бетховен. Наподобие комической опере во Франции, и в Германии создается „*зингшпиль*“ с ярко выраженным комическим содержанием. В области клавирной музыки совершается быстро и решительно переход к новому, более богатому и выразительному письму в связи с появлением фортепьяно, вытеснившим старые несовершенные инструменты. Наконец и теория музыки вносит элемент сознательности в выработку принципов нового *методико-гармонического* стиля. Повсюду сошается переоценка музыкальных ценностей. Началом этого периода является 1750 год, а концом его мы берем 1800 год, год исполн ния первой симфонии Бетховена. Эта дата, удобная с общекультурной точки зрения, и в чисто музыкальном отношении открывает собою новую эру развития западно-евр пейск го музыкального искусства.

Вена и Париж.

Немецкий новый „зингшпиль“.

Инструментальная музыка этой эпохи пользуется наследием прошлого, но принципиальн е ее отличие—в господстве *сонатной формы* или, точнее, формы первой сонатной части. Пятьдесят лет полны усилий окончательно утвердить эту форму в инструментальной музыке и придать ей характер художественной необходимости. Первая часть сонаты строится теперь на противоположении двух тем—напряженной и певучей, мужественной и женственной. Чисто музыкально этот процесс определялся желанием дать контраст мягкой кантилены, заимствованной из скрипичной музыки, и энергичной основной мысли. В то время, как в баховской музыке настроение меняется только с отдельными частями, теперь внутри сонатной части из взаимного столкновения тем проявляются скрытые в ней силы, и таким образом ее строение может меняться в самых тесных рамках на протяжении немногих тактов. Мастера послебаховского периода совершенно изгоняют фугированный стиль из сонаты и р звивают новые приемы „разработки“ тем, то есть разложения их на составные элементы и их комбинирование. Самая сонатная форма развертывается в трех стадиях: во 1) в изложении тем—*экспозиции*, во 2) в их развитии путем борьбы—*разработке* и, на-

Сонатная форма.

Художественный смысл сонаты.

Три стадии сонатной формы.

конец, в 3) в повторном изложении тем—*репризе.* Более подробное изложение конструктивных особенностей входит, в задачу музыкально теоретических сочинений.

Итальянские мастера.

Сонатная форма была создана стремлением к *интимной* передаче настроений в текучей стихии звуков. Пионерами ее опять таки были итальянцы, в первую очередь *Джованни Батиста Перголези* (1710—1736), как автор образцовых трио-сонат, *Франческо Дуранте* (1684—1755) и *Джованни Баттиста Саммартини* (1701—1775), наиболее радикальный мастер нового направления, которому современная историография приписывает особо сильное влияние на немецкую симфонию 18 века. В области клавирной музыки ту же заслугу надо признать за *Доменико Скарлатти*, (1685—1757) сыном основателя неаполитанской оперы, автором „Esericitii per Gravicembalo“, из коих отдельные уже вплотную подходят к типу классической сонаты с двумя темами и разработкой. О том, что новая форма утвердилась окончательно на севере, мы уже говорили выше.

Мангеймская школа

Гуго Риман заслугу обоснования нового оркестрового стиля приписывает группе чешских и моравских музыкантов, служивших в сороковых годах 18 столетия в Мангейме. Среди мангеймцев выделялись три крупные фигуры: *Иоганн Стамиц* (1717—1757), *Франц Ксаверий Рихтер* (1709—1789) и *Антон Фильц* (ум. 1760). Эти композиторы своими музыкальными трудами подготовили классическую *симфонию*, с развитием которой связана слава немецкой музыки. Риман подверг критическому рассмотрению всю мангеймскую литературу и доказал ее значение, как фундамента симфонической музыки Гайдна, Моцарта, Бетховена. Мангеймский оркестр считался в середине 18 столетия лучшим в Европе. Знаменитый английский историк музыки *Бёрней* писал в своем путевом дневнике об этом оркестре следующее: „В этом оркестре действительно больше солистов и хороших композиторов, чем в каком либо ином европейском оркестре. Эта армия генералов одинаково способных, как составить план сражения, так и храбро бороться с неприятелем“. Другой источник, „Мысли о музыкальной эстетике“ *Д. Шубарта* (1806)—автора, страдающего, впрочем, чрезмерным пафосом—повествует нам: „ни один оркестр в мире не может сравниться по исполнению. Его forte гром, его crescendo ослепляет, diminuedo замирает вдали, как журчащий ручей, а его пиано—веяние весны“. На основании этих восторженных отзывов современников о мангеймском crescendo был сделан вывод, что именно мангеймцы изобретатели таких динамических оттенков. Последнее совершенно ошибочно. Динамические оттенки были всегда известны певцам, а для инструментальной музыки применялись уже неаполитанской школой. Встречаются, впрочем, и отзывы противоположного характера со стороны музыкальных консерваторов, твердых сторонников старой полифонии, видевших в мангеймских новшествах „больше комизма, чем серьезности“.

Мангеймский оркестр.

Отзывы современников.

Иоганн Стамиц.

Иоганн Стамиц, следуя Перголези, написал 10 струнных трио, предназначавшихся для оркестрового исполнения. Первые шесть из них были изданы в Париже и в Лондоне, к сожалению без обозначения года, и вызвали при своем опубликовании большую сенсацию. Они действительно носят все признаки нового симфонического стиля и написаны человеком, живо представлявшим себе оркестровую звучность. К этим оркестровым трио впоследствии присоединились еще оркестровые симфонии, которые от трио отличались своим составом из струнного квартета и духовых, с применением кларнета, изобретенного в конце 17 века и впервые планомерно использованного мангеймцами после

Симфонии И. Стамица. Применение кларнета.

Стамица. С точки зрения формы эти симфонии представляли собой четырехчастные циклические композиции с крайними частями, построенными по сонатной схеме. Средняя часть носила певучий характер, и между нею и финалом вставлен был менует, который встречается почти во всех рукописных симфониях Стамица. Новым и важным являлась у Стамица форма первой сонатной части. В ней ясно различима первая и вторая тема, и самое звуковое построение основывается на очень энергичном противопоставлении этих двух тем, с одной стороны и очень дифференцированной разработке их („gebrochene Arbeit“, то есть распределение отрывков мелодий между инструментами), с другой.

Особенности мангеймской школы.

Есть еще целый ряд характерных особенностей мангеймской школы. Леопольд Моцарт, отец Вольфганга Амадея, указывал в письме к своему сыну на одну особенность, так называемый „мангеймский вздох“, всхлипывающее задержание. Мангеймская школа не менее любила применение тремоло, сентиментальных триолей в терциях, а главное, резкие динамические контрасты, от которых у слушателей захватывало дух.

Характер музыки И. Стамица.

Иоганн Стамиц должен считаться главой школы. Это был музыкант с огненным темпераментом, живой, подвижный, и если б не известная жеманность стиля, то в нем можно было бы почти признать современного нам автора. Всегда восхитительны медленные части его симфоний тонкой филигранной работы, близко напоминающие Моцарта, и при всей своей хрупкости не лишенные иногда глубокого эмоционального содержания. Без применения формы фуги его симфонии все же отличаются большим контрапунктическим оживлением.

Кс. Рихтер.

Ксаверий Рихтер, хотя и был на восемь лет старше Стамица, но повидимому писал под его влиянием. Рихтер тяготеет к более солидному контрапунктическому стилю, и с этой точки зрения его работы гораздо интереснее трио Стамица. В симфониях же *Фильца* чувствуется славянский характер, он склоняется к сильным эффектам, а в медленных частях к созерцательной грусти.

Второе поколение мангеймцев.

Мангеймская школа сохранила свою славу вплоть до начала 19 столетия. Второе поколение мангеймцев—*Иосиф Тески*, *Христиан Каннабих*, *И. Гольцбауер* и оба сына Иоганна Стамица, *Карл* и *Антон*, пользовались в свое время известностью не только, как композиторы, но и как превосходные виртуозы и педагоги. Моцарт, познакомившийся с мангеймским оркестром во время своего путешествия в Париж (1777), когда он остановился на некоторое время в Мангейме, дал обстоятельный отзыв о симфониях Каннабиха.

Х. Каннабих.

На основании слов Моцарта можно сказать, что изобретательность не была сильной стороной этого автора. Тем не менее считается, что *Хр. Каннабих* (1731—1798) оказал некоторое влияние на характер медленных частей в симфониях Моцарта. Каннабих обнаружил необычайную плодовитость, написав свыше 90 симфоний. *Карл Стамиц* (1743—1790, до 1770 в Мангейме) оставил 47 симфоний. В медленных частях он склоняется к народной мелодике, которая впоследствии является одним из музыкальных элементов гайдновской симфонической музыки.

Берлинская школа.

Другим крупным центром нарождающейся симфонической музыки был *Берлин* эпохи Фридриха II. Здесь не было постоянного симфонического оркестра подобного мангеймскому, и берлинские музыканты писали свои оркестровые произведения для регулярно устраиваемых любительских собраний. Эта северонемецкая группа возглавлялась братьями *Граун*, капельмейстером *Карлом Генрихом* и скрипачем *Иоганном Готлибом*. Из них большее значение имел *Готлиб Граун* (1691—1771), автор многочисленных „камерных симфоний“, содействовавших дальнейшему развитию сонатной формы и очень богато инструментован-

ных. До настоящего времени из круга северонемецких музыкантов наибольший интерес представляет сын Иоганна Себастьяна *Филипп Эмануил Бах*, который во второй половине 18 столетия был настолько популярен, что своей славой на десятки лет вытеснил воспоминание о своем гениальном отце. Гайдн, Моцарт, Бетховен очень высоко ценили его и признавали себя его учениками. Однако современное научное исследование не разделяет прежнего чрезмерно высокого о нем мнения. Филипп Эмануил родился в 1714 году в Веймаре. Первоначально он предполагал сделаться юристом, но затем посвятил себя музыке и с 1738 по 1767 год был придворным клавесинистом короля Фридриха II, а с 1767 года до своей кончины в 1787 году музик—директором в Гамбурге и заместителем Телемана. Филипп Эмануил Бах творил в эпоху переходную и сам легко подчинялся всяким веяниям моды. Публика боготворила его и особенно ценила его вокальные композиции, среди которых имеются библейские оратории в генделевском стиле. Главное значение Филиппа Эмануила Баха заключается в его клавирной музыке, которой мы еще коснемся. Филиппу Эмануилу Баху принадлежит 19 симфоний, из которых две еще поныне можно встретить на программах исторических концертов. Характерными особенностями этих симфоний является новый способ их тематической разработки, более гибкий и капризный, чем у предшественников Ф. Э. Баха, обильный всякими мелизматическими украшениями. В общем это довольно поверхностная музыка, в духе музыкального рококо и галантного стиля, который после чопорного французского классицизма эпохи Людовика XIV стал овладевать различными сторонами жизни. Менует, введенный мангеймцами, у Баха отсутствует. Но так же, как мангеймцы Бах прибегает к контрастам, и вся его музыка представляет собою странную смесь отдельных вызывающе смелых оборотов с удивительно легкомысленной, и ничего не говорящей гладкой фактурой. Единственная значительная его вещь—это четвертая симфония F-dur, в тематическом материале которой можно усмотреть родство со второй симфонией Бетховена. При многих недостатках своего письма Ф. Э. Бах все же очень важен, как продолжатель, дела начатого мангеймцами по выработке нового гармонико-мелодического оркестрового стиля. Несколько позже, чем Филипп Эмануил, выступил в области симфонии его младший брат *Иоганн Христиан* (1735—1782), так называемый „миланский" или „лондонский" Бах (он был сначала органистом в Милане, а потом переселился в Лондон)—ученик Филиппа Эмануила, автор звучно инструментованных симфоний, произведших сильное впечатление на юного Моцарта, когда тот посетил Лондон. Иоганн Христиан был убежденным сторонником нового стиля и в этом отношении оказал несомненное влияние на будущего творца „Свадьбы Фигаро". Первенец Иоганна Себастьяна Баха, талантливый *Вильгельм Фридеман* (1710—1787), первоклассный композитор для органа и клавира, также должен быть причислен к берлинской школе симфонистов, благодаря своей единственной, но музыкально очень значительной, симфонии Dmoll. Из числа других представителей берлинской школы необходимо упомянуть еще *Христофа Нихельмана* (1717—1762), от которого до нас дошла только одна симфония и *Георга Бенда* (1722—1795). В Лондоне вместе с Иоганном Христофом Бахом на поприще симфонической музыки подвизался еще довольно успешно *Карл Фридрих Абель* (1725—1787). Одна из его симфоний, переписанная юным Моцартом в Лондоне, долгое время считалась принадлежащей последнему и как таковая включалась в его сочинения.

Филипп Эмануил Бах.

Значение Ф. Э. Баха

Тематическая разработка у Ф. Э. Баха.

Симфония F dur.

„Лондонский" Бах.

Остальные представители берлинской школы.

Один из самых важных южных центров немецкой музыкальной культуры, которому предстояло в ближайшем будущем предстояло сделаться мировой музыкальной столицей, предревоюцнонна *Вена*, в этот исторический момент еще была далека от руководящей роли в симфонической музыке. Главой венской догайдновской симфонической школы был *Георг Маттиас Монн* (1717—1750), так же, как и мангеймцы исходивший от сонат трио Перголези. Монн, независимо от Стамица, ввел в симфонию менует, как самостоятельное достижение венской школы. Если в отношен и формы Монн уже вполне стоит на почве новой музыки, то в отношении тематизма и склонности к контрапунктич скому письму он не порывает со старыми традициями. Монн интересен для нас, как посредствующее звено между старой контрапунктической школой и новыми веяниями. Ближайшие его современники—*Георг фон-Рейтер* (1708—1772), учитель Гайдна, *Георг Христоф Вагензейль* (1715—1777), *Зеленка* (ум. 1745), *Иосиф Старцер* (1727—1787—с 1762 жил постоянно в Петербурге)—все по мере талантов своих содействовали укреплению основ нового инструментального стиля, как в области симфонии, так в области концерта. Наиболее выраженный местный характер носят симфонии *Вагензейля*, чрезвычайно популярные в свое время и написанные под сильным влиянием итальянской музыки при частом использовании австрийских народных мелодий. Именно эта близость к последним, более или менее свойственная всем симфонистам венской школы, об'ясняет, почему этот город, расположенный в центре страны, разнообразной в музыкально-этнографическом отношении на исходе 18 столетия оказался столь тесно связанным с судьбами симфонической музыки.

Венская щкола. Г. М. Монн. Г. Х. Вагензейль. Причины музыкального возвышения Вены.

18 столетие не в одном только музыкальном отношении было веком тесного культурного общения наций. Однако особенно сильно этот интернациональный дух чувствовался в области искусства, язык которого понятен всем народам. Мы уже указывали, какое большое влияние оказала французская инструментальная музыка на лучших представителей немецкого искусства, Баха и Генделя. Живой обмен между Германией и Францией существовал и в послебаховскую эпоху, и Париж, раньше, например, научился ценить произведения Стамица и мангеймцев, чем их соотечественники. Однако популярность таких мастеров, как Гайдн оказалась губительной для французской симфонии и сделала самих французов несправедливыми в оценке своих собственных симфонистов. Последние оказались забытыми. Даже такой крупный талант, как Госсек, творивший одновременно с Гайдном, был совершенно вытеснен последним и только в начале двадцатого века вновь восстановлен в своих правах на признание потомства музыкальной историографией.

Связь между французской и немецкой музыкой.

Для того, чтобы представить хотя бы в кратких чертах развитие французской симфонии в 18 веке необходимо сделать экскурс в область инструментальной сюиты. Во Франции, где главный интерес публики сосредоточивался на опере и балете, инструментальная сюита развивалась не так быстро, как в Германии. Но, конечно, и во Франции на концертах и в качестве застольной музыки исполнялись танцы в форме сюит. Так, в конце регентства Людовика XIV был введен обычай устраивать в канун дня Св. Людовика в саду Тюильери фейерверк. При этом королевская академия музыки играла для собравшегося народа увертюры и танцы из оперы Люлли. Этот обычай сохранялся в течение ста лет. Для разных придворных празднеств рядкомпозиторов сочиняли серенады, сюиты. Сюда относятся,—например, композиции *М. де Монтеклера* „Sérénade ou concert, divisé en trois suites de pièces pour les violons,

Французская инструментальная сюита. Инструментальная музыка в эпоху Людовика XIV

flûtes et hautbois composées d'Airs de fanfare, d'Airs tendres et d'Airs champêtres propres à danser" (Париж 1697); *К. Ж. Муре* „Suite d'airs de fanfare avec trompettes" (1763). С подобными же произведениями, именовавшимися „пьесами", „концертами", „симфониями" выступил еще целый ряд других авторов *Б. Анэ, А. Цорнель, Ж. Ребель, Ж. Обер, А. Детуш.* Сюиты эти обычно представляли собой пеструю смесь танцев, певучих и фугированных частей.

Мангеймцы в Париже.

В то время, когда в Германии вырабатывается форма четырехчастной симфонии, в Париже, в концертном обиходе, появляется итальянская симфония. Уже в 1744 году там публикуются 6 симфоний мангеймца *Рихтера*, через несколько лет за ними следуют другие мангеймские симфонии; в 1745 году Париж посещает *Иоганн Стамиц* и оказывает очень сильное влияние на дальнейший ход развития симфонической музыки во Франции. Но большим препятствием для процветания этой музыкальной отрасли в Париже являлось отсутствие тех частных концертных организаций, которыми изобиловала в это время Германия. В 1751 году устройство концертов было возобновлено богатый меценатом, откупщиком *Пуплиньером.* Вслед за этим появились и первые французские композиторы симфоний.

Первые французские симфонисты

Среди них надо отметить имена *Бленвиля*, опубликовавшего 6 симфоний в 1750 году, *П. Гюона* (1748), младшего *Плесси*, а также философа *Жан-Жака Руссо*, одна из симфоний которого исполнялась 23 июня 1751 года; далее *Папавуна, А. Женэк, Шенкер* (6 симфоний в 1762 году), *Дюни, Боккерини, Камбини, Ванулль* [Symphonies concertantes (1775)]; особенной популярностью пользовались симфонии *Ж. Гаво*, но самым значительным из французских симфонистов был *Госсек.* (1734—1829)

Деятельность последнего относится к второй половине 18 столетия, примерно от 17524 до 1809 года. Он был первым крупным французским композитором, посвятившим себя концертной симфонии. Двадцатилетним юношей он дебютировал в трехчастной симфонии по итальянскому образцу, в которой им впервые применен был кларнет. В дальнейшем Госсек находился под влиянием мангеймцев и Гайдна, что не помешало ему сохранить свой особый склад и присущую ему элегантность письма. Как Монн и Гайдн, он предпосылает первой быстрой части широкое певучее анданте. В семидесятых годах он безусловно господствовал над симфоническим концертным репертуаром, руководя им же основанными концертами любителей музыки. Но сначала популярность Гайдна, а впоследствии революционные события вытеснили его из памяти современников. До начала 19 столетия о его симфониях не было больше слышно ничего. Свою последнюю симфонию, Symphonie „en dix-sept parties" (F dur), он написал в 1809 году. Это одно из самых удачных его произведений. Кроме Госсека шесть симфоний написал еще другой крупный композитор эпохи великой французской Революции *Э. Мегюль.* (1763-1817). Об одной из них с похвалой отзывался Роберт Шуман.

Симфонии Госсека

Не менее важной, чем реформа симфонической музыки для внедрения нового стиля была и реформа клавирного концерта. Внешняя форма сольного концерта, как припомнит читатель, была установлена Вивальди. Таков был концерт баховской эпохи, но вскоре новшества сонатного стиля проникли и сюда. Главным проводником новых идей в этой области был Филипп Эмануил Бах. Он исходил из формы концерта, установленнной его отцом, и аккомпанирующему оркестру стал придавать самостоятельный симфонический характер. Порядок частей концерта у него такой же, как в симфонии, однако вторая тема еще

Концерты Ф. Э. Баха.

отсутствует. Он сочинил около 50 концертов. Наряду с Филиппом Эмануилом Бахом большое значение для северо-германского клавирного концерта, имеет его брат *Вильгельм Фридеман*, *Нихельман*, *братья Грауны*, *Мютель* и др. Для развития южнонемецкого клавирного концерта величайшее значение имело изобретение фортепьяно, то есть инструмента на котором можно было играть „forte“ и „piano“ при помощи молоточного механизма, (об изобретении фортепьяно см. главу 24). Новые звуковые возможности в корне видоизменили самую игру и сделали фортепьяно равноценным с оркестром участником концерта. Наиболее важным представитлем нового *венского* фортепьянного концерта были *Христиан Вагензейль и Франц Дуссек* (1736-1799). В их произведения уже встречается „вторая тема“, и соло отведено значительно большее мосто, чем раньше. Далее важен *Иоганн Христиан Бах*, стоящий уже всецело на почве классической сонатной формы. От его концертов лишь один шаг к творениям Моцарта и Бетховена. Несколько слов о развитии сольной клавирной сонаты позволят нам закончить эту часть настоящей главы. Исторически название „сонаты“ в немецкой клавирной музыке появляется в конце 17 столетия. Первым автором клавирных сонат в Германии был непосредственный предшественник Иоганна Себастьяна Баха по должности кантора св. Фомы *Иоганн Кунау* (1660-1722). Однако соната Кунау не имеет ничего общего с той конструктивной схемой, которая в середине 18 столетия распространилась на различные области инструментальной музыки и подготовила появление классической сонаты. У Кунау самое название взято в более архаическом смысле („то, что звучит“), и дело шло лишь о перенесении формы итальянской церковной сонаты на клавир. В 1696 году Кунау издал сборник „Свежие плоды для клавира“, содержащие семь таких сонат, а в 1790 году знаменитые „Музыкальные представления некоторых библейских историй“. Эти библиейские истории представляют собой забавную попытку описать в звуках историю Саула и Давида, переход через Красное море, женитьбу, смерть и погребение Иакова. Такие *псевдопрограммные* поползновения мы встречаем довольно часто в инструментальной музыке конца 17 столетия, и было бы наивно видеть в подобных композициях прототип позднейшей описательной музыки 19 столетия в духе Листа.

Венский фортепианный кон-

Сонаты И. Кунау.

„Музыкальные представления библейских историй“

Творцами сонатной формы, основанной на музыкально-драматическом контрасте тем, является, как мы уже говорили выше, *итальянцы* и в частности *Доменико Скарлатти* (1685-1757). В то время, как Иоганн Себастьян Бах на севере сделал последний художественный вывод из формы сюиты, Доменико Скарлатти, исходя из *оперной симфонии* своего отца Алессандро, создал клавирные композиции, основанные на законе контраста, то есть ту форму, которая впоследствии сделалась известной в квартетной и симфонической музыке, как сонатная. Распространение клавирных пьес Доменико Скарлатти, которые уже в 18 столетии нашли себе ряд издателей, об‘яснялось впрочем, не их новой формой, а обилием всевозможных приемов игры, скачков на разные интервалы, блестящей пассажной техники, чисто клавирных перекладываний рук и так далее. Сонаты Скарлатти обычно написаны в двухчастной форме с повторением (репризой) имеют мотивную разработку и свидетельствуют о переходе от строгого полифонического письма к более свободному мелодико-гармоническому стилю. Необходимо заметить, что техника этих пьес принаровлена исключительно к клавихорду, а отнюдь не к фортепьяно, уже известному в эпоху Доменико Скарлатти. Современники его быстро овладели новой формой. Переход от сюиты к многочастной сонате совершается в 1727 году в трех четырехчастных

Значение сонат Доменико Скарлатти.

Распространение сонат Доменико Скарметти

Италианская клавирная соната во второй половине 18 века.

сонатах *Бернардино Делла-Чиайа* (*1671-1755*) *Франческо Дуранте* (1684 по 1755) в „студиях“ и „дивертисментах“ (1732) сопоставляет попарно первую и последнюю часть позднейшей сонаты. Еще более важны сонаты автора знаменитых псалмов венецианца *Бенедетто Марчелло* (1686—1739), пытающегося окончательно установить последовательность четырех частей. В сонатах *Доменико Альберти* (между 1717 и 1740) выдвигается *двухчастная* соната, состоящая из аллегро и анданте, менуэта, джиги или престо. Альберти упрощает клавирный стиль Доменико Скарлатти и вводит тот однообразный аккомпанимент в виде неизменно повторяющейся басовой фигуры, который упразднил только Бетховен. Свежи и мелодичны сонаты у *Галуппи* (1706-1785), хотя в них чувствуются неприятные черты композиторского навыка популярного автора оперы-буфф. Несколько содержательных сонат принадлежат *Доменико Парадизи* (1710-1792), и два тома клавирных (органных) сонат принадлежат падре *Мартини* (1706-1784).

Альберти, Галуппи, Iарадизи.

Французская клавирная соната.

Франция, страна галантного стиля, также приняла участие в новом движении. Первый намек на будущие сонатные возможности на почве существуюших танцовальных форм, мы встречаем в одной из последних работ *Жан Филипп Рамо* (1683-1764), композитора одинаково великого, как в области инструментальной, так и в области оперной музыки. Еще трудно сказать, каково отношение к итальянской сонате у его современника *Дандрие* (1684-1740)—изящнейшего мастера сюит, но у *Клода Дакэна* (1694-1772) мы видим уже ясно выраженную *трехчастную* сонатную форму.

Сонаты Ф. Э. Баха.

„Великий Бах“ каковым в 18 веке считался не Иоганн Себастьян, а его сын Филипп Эмануил, был плодовитейшим автором сонат .Здесь ему безусловно принадлежит пальма первенства. Филипп Эмануил Бах, как мы указывали уже выше, был насквозь проникнут вeяниямн того изящного, галантного музыкального искусства, которое пришло на смену старому солидному контрапунктическому письму. Ф. Э. Бах сочинил сто пятьдесят трехчастных, довольно капризных по форме клавирных сонат. С точки зрения музыкального содержания они не очень глубоки, но приятны естественностью выражения и отсутствием той слащавой сентиментальности, которыми вообще страдало искусство этого переходного периода. Правда, Филипп Эмануил Бах, в противоставлении двух тем, шел скорей ощупью, чем сознательно, но сонаты его служили образцом для Гайдна и Моцарта, благодаря чему имеют историческое значение. Не менее важен Ф. Э. Бах, как автор руководства „Опыт настоящего способа игры на клавире“ (1752-1762) сочинения, отличающегося систематичностью и толковостью изложения. Из книги Ф. Э. Баха мы главным образом черпаем сведения о технике и „манерах“ исполнения клавирной музыки 18 столетия. Вместе с руководствами *Марпурга и Тюрка* онаявля ется лучшейклавирной сшколой доклассического пиреода. В своем труде Бах выступает по ледним защитником „нежного, певучего клавихорда“. Уже в ближайшее десятилетие последний начинает вытесняться из музыкального обихода более совершенным по своему механизму и громкозвучным фортепьяно, изобретенным в 1711 году Кристофори. Брат и ученик Ф. Э. Баха, *Иоганн Христиан Бах* (1735-1782) („миланский или лондонский“) был первым автором концертов для фортепьяно. Иоганн Христиан Бах „кантабельностью“ своего фортепьянного стиля оказал очень сильное влияние на юного Моцарта, который со времени своего пребывания в Лондоне считал себя прямым преемником Иоганна Христиана Баха в области фортепьянной музыки. Со времен Моцарта господство фортепьяно нужно считать окончательно упроченным, а композиторов этого периода,

Исторические значение сонат Ф. Э. Баха.

Переход к фортепиано.

ИоганнХристоф Бах, как автор для фортепиано.

писавших исключительно для фортепьяно, мы относим к моцартовскому кругу, о котором будем говорить в одной из следующих глав. Предшественниками же Моцарта в области фортепьянной сонаты являлись представители венской школы: *Георг Матиас* Монн (1717-1750), *Иоганн Христоф Монн* (1726-1782), *Иоганн Николай Тишер* (1707-1766) и *Георг Христоф Вагензейль* (1715-1777). О них мы уже упоминали выше. **Предшественники Моцарта.**

Проникновение оперных форм (арии дуэта и т. п,) в область инструментальной композиции, слияние инструментальной музыки с вокальной оказались в высшей степени важными для развития всего искусства. С этой точки зрения появление *оперы* было фактом высокого значения. Но вместе с тем этот новый род заключал в себе элементы, тормозящие музыкальный прогресс. Возникнув в придворных сферах, как явление чуждое, оторванное от народных музыкальных движений, опера замкнулась в кругу мифологических тем, недоступных широким массам и постепенно обратилась в рассадник виртуозного вокального искусства, арену состязаний примадонн и „primi uomini“ (кастратов). Поставщиками оперных либретто сделались несколько рутинных знатоков сцены, как например, *Апостоло Зено* (1668—1750), *Пьетро Метастазио* (1698—1782)—назовем только два наиболее популярных имени, оперные персонажи перестали быть характерами, а обратились в выигрышные *роли*, и уже вначале 18 столетия, часто практиковалось перенесение таких ролей из одной оперы в другую, независимо от того, брался ли сюжет мифологический или исторический. Образовался особый жанр *пастичио* (паштет), то-есть попурри из отрывков различных опер, зачастую различных композиторов. Из подобного материала в случае необходимости стряпались оперные новинки. Такова итальянская опера в эпоху своего мирового владычества. Вполне понятно, что против этого господства постепенно возникала реакция среди широких, живших своими художественными интересами масс, которым не было никакого дела ни до напыщенных мифологических оперных сюжетов, ни до коммерческих интересов певцов и оперных предпринимателей. Там, где эти массы имели влияние на музыкально-общественную жизнь, они всегда проявляли отрицательное отношение к придворному оперному искусству. Народ желал видеть на сцене не льстивые придворные представления, не мифологию, приноровленную к требованиям придворного этикета, а нечто, непосредственно говорящее его художественному воображению. Так создалась почва для реакции против выродившейся и на лжи основанной придворной оперы. **Вырождение оперы.** **Пастиччио.** **Реакция против мифологических сюжетов.**

Мы видели в главе *семнадцатой*, как постепенно наростало это новое движение. Исходной точкой его служили небольшие *интермедии* на неаполитанском диалекте. С начала 18 столетия они стали помещаться в качестве вставных номеров между отдельными актами серьезной оперы и благодаря своей естественной грации и здоровому юмору имели большой успех. Уже в 1732 году в Амстердаме появилось собрание таких интермедий. Интермедии же в драматических представлениях—более старого происхождения. Они являются предшественниками флорентинской оперы. Новым было только их сознательное противопоставление опере большого стиля. Среди композиторов музыкальных интермедий наиболее яркой фигурой был *Джованни Батиста Перголези* автор „La serva padrona“, первой оперы-буф (для двух поющих персонажей и одного немого), которая в свое время приобрела большую популярность и исторически имела большое значение. „La serva padrona“ своим свежим юмором и легкой приятной мелодией настолько пленила парижан, когда в 1752 году она была исполнена при- **Неаполитанские интермедии.** **Успех „Serva padrona“**

езжей итальянской труппой в Большой Опере, что дало толчок к созданию французской комической оперы. Итальянская опера-буф нашла горячих защитников в лице французских энциклопедистов и получила довольно неожиданно значение большого общественного события. Ее успех основывался на прирожденной французам склонности к юмору, сатире и легкой грации. Опера-буф итальянцев совпала как раз с этим уклоном национального искусства французов.

Зачатки французской комической оперы.

Зачатки французской комической оперы могут быть усмотрены в так-называемых *водевилях*. Значение слова водевиль еще до сих пор не раз'яснено окончательно. Его производили от „Voix de ville"—голос города, то-есть различные выклики торговцев, разносящих свои товары или от „Vaul de ville"—vaul производное от valoir („то, что принято в городе", любимые песни города). Такие песни были очень распро-

Brunettes.

странены уже в 17 веке и в 1703 году вышел сборник их *Балара* „*Brunettes ou petits airs tendres, avec les doubles et la basse continue, meslées de chansons á danser, receuillies et mises en ordre*", получивший большое распространение. Таким образом уже в 17 столетии под водевилем разумели популярные, строфически построенные песни сатиристического веселого содержания, нечто вроде „шансонеток", столь характерных для Парижа настоящих дней. Вместе с тем, это название перешло и на комические пьесы, в которых „водевили" исполнялись в качестве музыкальных номеров. В Париже с давних пор особым успехом пользовались ма-

Ярмарочные театры.

ленькие театры на ярмарках и в предместьях, которые успешно конкурировали с большой оперой. Эти театры служили также очагами политической сатиры и представляли собой в высшей степени характерное явление дореволюционного времени. Здесь ставились также пародии (до которых французы вообще такие охотники) на большие

Пародии.

оперы (нечто вроде английской „beggar oper"), что вызвало со стороны „королевской академии" преследование этих предприятий. Еще со времен Люлли академия обладала патентом на исполнение музыкальных драм—(то-есть пьес с вокальным диалогом) и маленьким театрикам

„Немые пьесы"

приходилось прибегать к так-называемым „pieces à la muette", представлениям, в которых на сцене ничего не пелось. Когда по ходу действия необходимо было исполнить какую нибудь песню, то выставлялись большие плакаты (так-называемые „ecriteaux"), и слушатели приглашались исполнить ее хором. Так создан был обход существующей превиллегии, и публика вовлекалась активно в оперное представление. Тексты исполнялись на популярные мелодии, печатные сборники коих в конце 17 и в начале 18 столетий встречаются очень часто. В 1712 г. ярмарочным театрам удалось получить разрешение на исполнение сло-

„Комическая" опера.

весного диалога и право именоваться „комической оперой". В том же году были поставлена первая комическая опера „Arlequin Mahomet" *Лесажа*. Лесажу французская комическая опера обязана введением *фантастического*, сказочного элемента. Наряду с ним в том же напра-

Лесаж и Фавар.

влении работал и *Шарль Симон Фавар* (1710—1792), окончательно обосновавший французскую музыкальную комедию. Уже в 1742 году была поставлена трехактная музыкальная комедия „Les amours de Ragonde, ou les soirées de village" с музыкой *Жозефа Муро* (1682—1738), написавшего в общей сложности 50 опер, которые ставились в театре итальянской комедии между 1718 и 1736 годом. Дальнейший шаг вперед был сделан *Довернем* (1712—1792), поставившим в 1753 году музыкальную комедию „Les Troquers" на сюжет Лафонтена. В ней современники особенно ценили живое мелодическое содержание и богатство гармонического аккомпанимента. Неменьшим успехом пользовался и

другой продолжатель Руссо *Одино*, давший в своем „Tonnelier“ (1765) ряд прелестных романсов и чисто национальных французских буколических танцев.

Приезд буффонистов.

Решающее значение для судеб французской оперы имел приезд итальянской труппы буффонистов, поставивших две вещи Перголези „Serva padrone“ и „Il maestro di musica“. Эти гастроли дали могущественный импульс для дальнейшего развития комической оперы. Париж разбился на две партии, из которых одна выступала сторонницей национальной французской музыкальной драмы, а другая состояла из ярых приверженцев нового итальянского комического жанра. Труппа буффонистов оставалась в Париже два года—с 1752 по 1754 год—и кроме интермедий Перголези поставила еще целый ряд аналогичных пьес *Ринальдо ди Капуа*, *Кокки*, *Селетти*, *Лео* и других. Борьба буффонистов и антибуффонистов развернулась по всей линии, в театре, прессе и породила целое море брошюр за и против. Лучшие литераторы того времени—*Гримм*, *Дидро*, *Руссо*—восстали против недостатков французской оперы. Руссо выпустил в 1753 году свое „Lettre sur la musique française“, в котором доказывал, что французский язык совершенно не годится для пения, и что французские речитативы и арии совесм не соответствуют задачам драматического искусства. В том же году была исполнена его маленькая комическая опера „Le Devin du village“ („Деревенский предсказатель“) в стиле итальянской интермедии. Она возобновлена была в 1912 г. и выдержала 400 представлений в „Opera comique“. В этой пьесе Руссо дал наглядное доказательство преимуществ, которые он сам ценил в итальянской музыке, и французская публика втечение многих десятилетий восхищалась мелодическим богатством, естественной музыкальной декламацией (совершенно отсутствовавшей у предшественников Руссо), простотой довольно впрочем, скудной, гармонии. Композиторский талант Руссо, правда был не очень велик, но его опера на сюжет из деревенской жизни представляла такой приятный контраст с застывшим величием мифологической музыкальной трагедии, что его примеру последовало большое количество французских композиторов и господство комической оперы во французской музыкальной жизни было упрочено окончательно. Мифологические сюжеты были оставлены, стали выбираться сюжеты бытового характера или городские, „мещанской драмы“ или же близкие к сельской жизни. Прежние маски музыкальной трагедии были отброшены: *музыкал ная комедия всячески способствовала проявлению живого юмора и выражению несложных, но убедител ных драматических эмоций.* С течением времени во Франции за оперой с разговорным диалогом упрочилось название „комической“, независимо от того было ли ее содержание действительно комическим или, напротив того, серьезным, трогательным. В своем дальнейшем развитии она постепенно перешла и к сюжетам более возвышенного характера, особенно со времен мало талантливого, впрочем, либретиста *Мармонтеля*. Так например, к комической опере отнесены были, согласно этой музыкальной терминологии, такие произведения, как „Водонос“ *Керубини* или „Фиделио“ *Бетховена*. Одним из признаков комической оперы было отсутствие балета, непременной составной части большой оперы („tragedie“).

Буффонисты в Париже 1752—1754.

Письмо о музыке Руссо.

„Деревенский предсказатель“ Руссо.

Новые сюжеты.

Опера с разговорным диалогом.

Главные творцы французской комической оперы.

Буффонисты, как мы уже говорили, покинули Париж в 1754 г. Отныне парижская комическая опера обслуживалась французскими же авторами или офранцуженными итальянцами, С этого момента начинается *второй* период развития французской комической оперы. Из деятелей этого периода необходимо назвать *пятерых*, а именно: отца французской бытовой оперы *Эгидио Ромуальдо Дуни* (1709—1775),

Андре Даникан Филидор (1726—1795), *Пьер Александр Монсиньи* (1729—1817), *Франсуа Жозеф Госсек* (1734—1829) и *Андре Эрнест Модест Гретри* (1741—1813). Из них Дуни предвестник будущего расцвета французской комической оперы. Его оперы содержат целый ряд типичных образов и мелодических оборотов, которые впоследствии использованы авторами французских комических опер от Гретри до Бизе включительно. Дуни, неаполитанец по происхождению, настолько верно понял французскую психологию, что его комические персонажи кажутся выхваченными из каких то народных фарсов. Он был первым мастером музыкальной прозы, композитором, умевшим придавать обаяние сценам, взятым из гущи повседневной.

Значение Дуни.

Ф. А. Филидор.

Франсуа Андрэ Даникан, по прозванию *Филидор* (один из лучших шахматистов своего времени), был членом семьи, сыгравшей большую роль в истории французской инструментальной музыки. Ее представителей мы находим еще в придворном оркестре Людовика XIII. Один из членов этой семьи—Андрэ Филидор, живший в эпоху Людовика XIV, составил замечательную коллекцию французской инструментальной и балетной музыки от середины 16 столетия по начало 18 века. Франсуа Андрэ, сын этого коллекционера, начал свою музыкальную карьеру в качестве духовного композитора и только в 1758 году случайно обратился к новому жанру комической оперы. Его наиболее удачное произведение „Le marechal ferrant" (1761) обязано было своей популярностью ариетте кузнеца с остроумным подражанием звуку ударяющего молота. Из довольно многочисленных опер Филидора многие распространились и за пределами Франции. Рядом с Филидором надо поставить *Пьера Александра Монсиньи*, из 16 опер которого три, а именно „Le deserteur" (1769), „Rose et Colas" (1764), „Le cadi dupé (1761)", имели беспримерный успех, об'ясняемый их мягкой, напоминающей Моцарта мелодичностью. В 1798 году Монсиньи был провозглашен наряду с Керубини, Лесюером и Мартини заслуженным композитором республики. Обходя ряд имен композиторов, выдвинувшихся в последней четверти 18 столетия на поприще комической оперы, мы переходим непосредственно к сильнейшему ее представителю *А.Э. Модесту Гретри*. Гретри был бельгийцем по своему происхождению, свое музыкальное образование получил в Италии, куда он отправился пешком из далекой Бельгии, и свои первые композиторские лавры добыл себе в Риме. Призвание к комической опере он ощутил, познакомившись с партитурой „Rose et Colas" Монсиньи. По совету Вольтера, с которым он познакомился в Женеве, Гретри отправился в Париж и после нескольких бесплодных попыток в 1769 году сразу завоевал себе большое имя оперой „Le huron" на текст Мармонтеля. С тех пор Гретри, получивший после своего дебюта почетное прозвание „французского Перголези", стал покорять не только парижан, но и всю образованную Европу. Он обнаружил необычайную плодовитость и втечение тридцати лет своей композиторской деятельности написал около 60 опер, перечислить которые мы не имеем возможности за недостатком места. Самыми популярными и вместе с тем еще поныне не потерявшими свою художественную ценность операми Гретри являются: „Le tableau parlant" (1769), „Lucile" (1769) с знаменитым квартетом „Où peut on être mieux qu'au sein de sa famille", „Les deux avares", „Zemire et Azor" (1771), „L'ami de maison", „La caravane de Caire" (пятьсот раз исполненная при жизни Гретри) „Richard Coeur de Lion" (1784), (романс из этой оперы Чайковский использовал для музыкальной характеристики 18 века в своей „Пиковой Даме"), „Raoul Barbe Bleu" (1789). Эти оперы долгое время держались в репертуаре французской, италь-

П. Монсиньи.

А. М. Гретри.

Жизнь Гретри.

Важнейшие оперы Гретри

янской, немецкой, шведской и русской оперы. Что же касается до его опер, написанных во время великой французской революции, в периоде между 1790 и 1794 годом „Pierre le Grand", „Guillaume Tell", „Les deux couvents", „Denys le tyran" и „La fête de la raison", „Joseph Barras", „La rosiere republicaine", то их влияние ограничивалось Парижем. Гретри при жизни осыпан был всякого рода почестями. Уже в 1785 году его именем названа была одна из парижских улиц, ведущая к Theatre italien, а бюст его был поставлен в фойе Большой Оперы. В 1795 году он был призван на пост инспектора только что тогда основанной консерватории, а в следующем 1796 году избран был членом французской академии наук. Однако Гретри в старости удалился от общественной деятельности и последние десять лет своей жизни провел в купленной им вилле Руссо Эрмитаж в Монморанси. Гретри важен не только как композитор, но и как автор трехтомных „Memoires, ou essais sur la musique", (1789) где имеется ряд мыслей, предвосхищающих реформаторские планы Рихарда Вагнера. Причины его сильного влияния на французскую и иностранную оперу заключаются не только в его чисто музыкальной одаренности, но и в глубоко продуманном отношении к оперной композиции. Гретри был первым композитором, применившим сознательно принцип лейт-мотива, то есть мелодии, сопровождающей какое-нибудь действующее лицо. Он первый настаивал на необходимости подчинения колоратуры драматическому содержанию, необходимости амфитеатрального устройства зрительного зала и высказал целый ряд иных, в высшей степени примечательных мыслей, пророческих по отношению к дальнейшему развитию оперного искусства. Гретри был прирожденным музыкальным драматургом, и лучшие его оперы „Ричард львиное сердце" или „Синяя борода", отнюдь не напоминают собрания вокальных номеров, как произведения его предшественников. Вокальная и инструментальная часть его опер тесно связана с ходом действия, и Гретри не боится жертвовать законченной формой там, где она мешает живому развертыванию сюжета. Сам Гретри пророчил в своих „Essais", что наступит момент, когда публика отбросит в опере все, несвязанное с музыкально-драматическим стилем. Инструментовка его опер всегда блестяща, и оркестр повсюду служит драматической характеристике. Как в французские авторы он обладал даром выразительной декламации. Менее силен Гретри был в области гармонии, но и в этом отношении он всегда свеж, изобретателен и музыкально прогрессивен. Кроме опер—среди которых имеются также и произведения трагического стиля—Гретри написал еще ряд оркестровых симфоний, клавирных сонат, струнных квартетов и духовных композиций. Гретри заканчивает собою второй период французской комической оперы; его продолжателями были: *Боельдьё* и *Обер*, звезда которых начала восходить уже в последнее десятилетие его жизни. Они относятся к третьему последнему этапу, в 19 веке. Из числа современников Гретри необходимо упомянуть еще о *Никола Далайраке* (1753—1809), очень плодовитом, бойком, но поверхностном и музыкально не первоклассном композиторе комических опер, из которых многие с большим успехом ставились и в Петербурге (его изящно отпечатанные партитуры часто встречаются в русских нотных собраниях). „Два савояра" (1795) и „Нина". („Любовь и сумашествие") своей популярностью одно время затмевали даже успех Гретри. На грани двух столетий стоит его другой современник—*Никола Изуар* (1775—1818), уроженец острова Мальты и капельмейстер мальтийского ордена, прибывший в Париж накануне 1800 года. Высшей точки успеха Изуар достиг уже в 19 столетии, в 1810 году, своей „Сандрильоной". В качестве второстепенных масте-

Революционные оперы Гретри.

Мемуары Гретри.

Идеи оперной реформы.

Инструментовка, гармония, декламация.

Н. Далайрак.

Н. Изуар.

ров можно упомянуть еще о *Пьере Гаво* (1761—1825), написавшем в 1798 году оперу „Leonore ou l'amour conjugal“ на тот же сюжет, как и „Фиделио“ Бетховена, *Анри Бертона* (1767—1844), автора многочисленных опер и балетов, и *Луи Эмануэла Жадена* (1768—1853), бывшего во время революции членом оркестра национальной гвардии, для которого писал марши и гимны.

Л. Э. Жаден.

Значение комической оперы.

Подводя итоги тому, что внесено было нового в историю французской оперы Opéra comique, раньше всего необходимо указать на то влияние, какое она имела в деле освобождения оперы от всяких условностей, засорявших живую волну сценического действия. Благодаря композиторам этого жанра сломано было господство вокальных виртуозов на сцене, и в оперу влилась народная песня. Комическая опера отвечала потребности века, ценившего вискусстве превыше всего легкий приятный тон. Ее естественная декламация опять таки шла навстречу времени, искавшему в больших философских исследованиях, отдельных статьях и разных энциклопедических изданиях связи между звуком и словом и видевшему как утверждал, например, Руссо в правильной декламации единственный источник музыкального искусства.

Взгляд 18 века на оперу.

Влияние Франции на искусство 18 ст.

Французский язык, французская литература и искусство задавали в 18 веке тон во всей Европе. Естественно, что такое крупное явление, как французская комическая опера не могло не оказать сильнейшего влияния на творчество других стран, в том числе и на нарождающееся музыкальное искусство России. Более с точки зрения культурно-исторической, чем с чисто музыкальной, интересно возникшее в *Англии* движение, аналогичное французской комической опере. Исходной точкой последнего служила уже знакомая нам выше „beggars opera“, („нищенская опера“), сатирическое представление, высмеивавшее итальянскую оперу Генделя, пользовавшуюся правительственной субсидией. Эта пародия, как мы видели, имела такой успех, что предприятие Генделя в конце концов пало жертвой его. Вслед за „нищенской оперой“ последовал длинный ряд других английских песенных игр (ballad operas), из числа которых „Проделки дьявола“ „The devil to pay“ *Чеффей* (1731), состоявшая из двух частей: 1) „превращенные женщины“. („The wives Metamorphosed“ и 2) „веселый сапожник“, („The merry cobbler“), имела значительный успех и вызвала подражания в Германии.

Англия.

Beggars opera

Ballad operas

Немецкая комическая опера.

Прототипом же немецкой комической оперы была безусловно французская. Так же, как и Франция, Германия во второй половине 18 столетия охвачена была реакцией против чрезмерного господства итальянского оперного пафоса. Соединенное франко-английское влияние сильно способствовало зарождению в Германии комической оперы с немецким текстом. Если французская „opera comique“ восходила к отдаленным образцам средневековых „jeux parties“, то и существование немецкой комической оперы было обусловлено возвратом к живому источнику народного песнетворчества. Стремление к народному мелосу так глубоко коренилось в тогдашней музыкально общественной жизни, что нельзя правильно оценить историю немецкой культуры во второй половине 18 столетия без знания немецкого „зингшпиля“, комической оперы.

Источники немецкого „зингшпиля“.

Вырождение одноголосной песни.

Немецкая одноголосная песнь с конца 17 столетия явно вырождалась. Большие мастера художественной песни, *Г. Альберт, А. Кригер, В. Франк*, вызвавшие в 17 столетии значительный под'ем немецкой вокальной лирики, не оставили настоящей школы. В тридцатые годы 18 столетия стали появляться в обильном количестве сборники так называемых „од“, то есть строфических песен в народном характере Музыка этих сборников представляла собой беспомощные попытки

приспособить популярные инструментальные мелодии танцовального типа, а отчасти и распространенные ариетты из опер к готовым текстам. Эти сборники носили иногда довольно забавные названия, как например вышедшее в 1733 году в Аугсбурге собрание *„Дессертные конфекты, приятные для ушей и радостные для души“*, которое сокращено назывался просто *„аугсбургские дессертные конфекты“*. Через три года вышел другой, приобретший еще большую популярность сборник неизвестного составителя, скрывшегося за псевдонимом „Sperontes“: „Муза, поющая у берегов Плейсе“ (Плейсе-маленькая речка протекающая через город Лейпциг). Этот сборник тоже сплошь состоял из инструментальных мелодий даже не немецкого, а французского происхождения—менуетов, арий, маршей, полонезов—под которые подогнаны были тексты немецкого поэта Христиана Гюнтера. Правда, в ближайшие годы была сделана попытка дать и сборник оригинальных немецких мелодий, имевший целью вытеснить популярные итальянские арии, в четырехчастном собрании од *И. Ф. Грефе* (сборник выходил в течение шести лет, от 1737 по 1743 года), но мелодии эти были чрезвычайно худосочны, а аккомпанимент их ограничивался одним цифрованным басом. *Марпург*, известный теоретик второй половины 18 столетия, насчитывает не меньше 40 таких сборников в период до 1761 года, а в числе композиторов приводит уже знакомые нам имена *Матесона, Телемана, Филиппа Эмануила Баха, Нихельмана*. Но ни один из этих авторов не обогатил существенно немецкой вокальной лирики. Самым сильным талантом на этом поприще оказался магдебургский органист *Валентин Гербинг* (ум. 1767), „Музыкальные развлечения“ и „Музыкальные опыты на басни и рассказы господина профессора Геллерта“ которого содержали действительно свежие и полные юмора композиции, имевшие серьезное значение для дальнейшего развития немецкой художественной песни. С 1753 года в немецкой песенной композиции замечается решительный поворот к полному освобождению ее от влияния оперной арии. В этом году образуется так-называемая *берлинская школа*, берущая сознательно образцом простоту и изящество французской „chanson“ и стремящаяся к полному освобождению от итальянского вокального стиля. С этого года Германия положительно наводняется песенными сборниками на тексты популярных немецких поэтов Рамлера, Глейма, Гагедорна, Лессинга, Виланда, Геллерта. Эти музыкальные „оды“ при всех наилучших намерениях их авторов, все же оказались бессильными возвыситься над общим уровнем условно-галантного и деланно-наивного стиля того периода.

„Аугсбургские конфекты“.

„Поющая Муза“.

Сборник И. Ф. Грефе.

„Музыкальные развлечения“ В. Гербинга.

Берлинская школа.

Таким образом немецкий „зингшпиль“ не располагал художественно выразительным материалом народной песни, какой имелся в распоряжении авторов французской комической оперы. Искусственно, путем подражания французам, нельзя было, конечно, создать необходимого материала, и потому авторы немецких „зингшпилей“ принуждены были первоначально довольствоваться либо непосредственным заимствованием из французских источников, либо тщательно подражать им. Вот почему большинство текстов немецких „зингшпилей“ пользуются сюжета и французской „Opéra comique“. Однако первый толчек создания немецкого „зингшпиля“ дали не французы, а англичане. В 1743 году в Берлине поставлен был уже известный нам английский фарс „To Devil to pay, or the wives metamorphosed“ Чоффея в немецком переводе, но, по всей вероятности, с сохранением английских народных мелодий. По инициативе директора лейпцигского театра Коха эта английская пьеса была в 1752 году переведена на немецкий язык поэтом *Христианом Феликсом Вейссе* и шла с музыкой *Штандтфуса*, скрипача

Подражание французским образцам.

Первый немецкий „зингшпиль“.

коховского театра. Это было в том самом году, когда в Париже ставила свои веселые оперы итальянская труппа буффонистов.

И. А. Гиллер.

После смерти Штандтфуса Кох вошел в соглашение с лейпцигским композитором *Иоганном Адамом Гиллером* (1728—1804), ученейшим музыкантом и кантором Св. Фомы, тем не менее сделавшимся отцём легкомысленной немецкой оперетты (название вошедшее в обиход уже в 18 столетии). Первая оперетта Гиллера „Lisuart und Dorliette" содержала в себе кроме простых песен и итальянскую арию, и по типу своему приближалась к той самой итальянской опере, против которой направлялось новое движение. Следующая пьеса Гиллера „Lottchen am Hofe" (1768) („Лотхен при дворе") обозначила, однако ж, полный поворот в сторону французской комической оперы. Образцом послужила „Ninette à la cour" Фавара, отличавшаяся простотой и мелодичностью письма. В дальнейших своих зингшпилях Гиллер пошел по этому пути, ставя себе задачей писать такие мелодии, которые всякий слушатель мог бы легко запомнить и спеть, выходя из театра. Однако Гиллер полагал, что не все персонажи в „зингшпиле" должны исполнять такие простые мелодии, и лицам, принадлежащим к привилегированным слоям, он для охранения их достоинства влагал в уста настоящие итальянские арии. Главная сила Гиллера заключалась во вставных романсах его опер, которые распевались положительно всей Германией. Особенной популярностью пользовалась и еще поныне пользуется песня „Als ich auf meiner Bleiche ein Stückchen Garn begass" из его оперы „Охота" („Die Jagd"), прототип баллад в немецких романтических операх Маршнера и „Моряке скитальце" Вагнера, (на одну из мелодических тем Гиллера написал впоследствии—в начале 20 столетия—блестящую оркестровую пьесу Макс Регер). Гиллер развил, вообще говоря, большую музыкальную деятельность в качестве оперного композитора, дирижера, основателя знаменитых лейпцигских „Gewandhaus"—концертов и теоретика.

Характер зингшпилей Гиллера.

„Охота".

Распространение „зингшпиля".

С легкой руки Гиллера немецкая оперетта распространилась так быстро по всей Германии, что уже в 60 годах поэт Рамлер жаловался на вытеснение ею всех иных родов театрального представления. Наиболее успешными авторами в этой области были: *Христиан Готлиб Нсефе* (1748—1798), ученик Гиллера и впоследствии учитель Бетховена, мангеймец *Игнатий Гольцбауэр* (1711—1783), сделавший опыт сочинения оперы на немецкий исторический сюжет „Günter von Schwarzburg". *Эрнст Вильгельм Вольф* (1735—1792), *Франц Андрей Голли* (1747—1783), *Антон Швейцер* (1737—1787), *Иоганн Андрэ*, писавший на гетевские тексты и наконец *Иоганн Фридрих Рейхардт* (1752—1814), также избиравший эти тексты, творец особого жанра немецких песенных игр—„Liederspiele", о есть сценических произведений, музыкальная часть которых состояла исключительно из песен.

„Песенные игры" Рейхардта.

Еще ранее, чем на севере, немецкий „зингшпиль" свил себе постоянное гнездо в жизнерадостной Вене. Здесь, уже в 1751 году, гениальный Иосиф Гайдн сочинил оперетту на текст актера Курца „Кривой дьявол" (по „Le diable boiteux" Лесажа), сатиру на театрального директора, которая запрещена была к исполнению после третьего раза и не дошла до нас. Кроме оперетты Гайдна целый ряд французских оперетт написал еще для Вены Глюк; наконец в 1782 году появилось моцартовское „Похищение из Сераля", жемчужина всего этого жанра. В этом произведении, однако же, совершенно ясно можно различить элементы французского и итальянского происхождения, на анализе которых мы остановимся в главе о Моцарте. Австрийский император Иосиф II, покровительствуя, скорей по соображениям политическим,

„Кривой диавол" Гайдна.

чем художественным, национальному „зингшпилю“, основал даже для него в 1778 году особый театр, котоѓый открыт был прелестной композицией *Игнаца Умлауфа* (1756—1796) „Die Bergknappen“ („Горнорабочие“). В дальнейшем репертуар этого театра частью состоял из зингшпилей самого Умлауфа, плодовитого композитора, а ча тью из французских опер. Театр просуществовал всего только до 1783 года. И. Умлауф.

Самым крупным из венских композиторов этого направления был *Карл Диттерс фон Диттерсдорф* (1739—1799), своей оперой „Doktor und Apotheker“, поставленной в 1786 году почти одновременно с моцартовской „Свадьбой Фи аро“, завоевавший себе такую популярность, какой в свое время не пользовались ни Гайдн, ни Моцарт. Диттерсдорф—личность во многих отношениях примечательная. Это был музыкант совершенно исключительного дарования, очень живой, с большим художественным воображением. Он выделился не только, как оперный композитор, но и в качестве автора камерных и симфонических произведений, жизнерадостных, мелодичных и со многими оригинальными чертами. Временами он настолько близок к Гайдну, что их чрезвычайно трудно различить между собою. Как симфонист Диттерсдорф первый обратился к жанру програмной симфонии, сочинив 12 симфоний на Овидиевы метаморфозы. Немецкую комическую оперу он обогатил в высшей степени характерными образами, выхваченными из самой гущи жизни. Юмор Диттерсдорфа правда грубоват, но при отсутствии изящества письма он пленяет своей непосредственностью и бойкостью. „Доктор и аптекарь“ держался в репертуаре еще до недавнего времени, а некоторые из квартетов Диттерсдорфа еще поныне можно встретить на концертных программах. Диттерсдорф оставил интересную автобиографию, написанную в 1801 году, весьма любопытный документ своего времени. Вместе с Диттерсдорфом в области комической оперы работали *Иоганн Шенк* (1755—1836), *Иосиф Вейгль* (1765—1846). Первый—учитель Бетховена прославился своим грубокомическим „Деревенским Цирюльником“ („Der Dorfbarbier“) (1796), а второй своим „Швейцарским семейством“ („Die Schweizerfamilie“), одной из популярнейших опер первой половины 19 столетия, любимой и у нас в России (на одну из мелодий этой оперы сочинены были вариации для фортепиано Глинкой). Для полноты обзора надлежит назвать еще *Венцеля Мюллера* (1767—1835), оказавшегося соперником Моцарта, *Фердинанда Кауера* (1751—1831), автора популярнейшей „Девы Дуная“ („Das Donauweibchen“, талантливого чешского композитора *А. Гировеца* (1763—1850) и мюнхенского автора *П. Винтера* (1754—1825), до середины прошлого столетия державшегося на сцене своей оперой „Das unterbrochene Opferfest“, („Прерванный праздник жертвы“). Наконец, область зингшпиля затронул Франц Шуберт.

Диттерсдорф. Камерные и симфонические произведения Диттерсдорфа. Диттерсдорф и Гайдн. Венская школа.

Комическая опера была выражением живого протеста против всего неестественного, вычурного в пении и об'явила войну не только всем прежним искуссным манерам итальянского пения, но и их носителям—певцам. Вместо кастратов главные роли в опере—буф стали играть тенора и басы, и таким образом прекратила свое существование одна из некрасивых условностей старой оперы. В этой борьбе не только против преобладания певцов, но и за полное вытеснение их со сценических подмостков, в середине 18 века создалась своеобразная форма *оперы без певцов—мелодрама*, в которой пение совершенно уступила место декламационному слову. Изобретателем этого жанра был *Жан Жак Руссо*, поставивший в 1773 году в Париже мелодраму „Пигмалион“. Руссо не остался без подражателей и созданный им жанр нашел себе на немецкой почве талантливого представителя в лице *Георга Бенда*

Борьба против тирании певцов. Опера без певцов. Г. Бенда.

(1721—1799) (его высоко ценил Моцарт). Два года спустя после появления „Пигмалиона" Руссо, в 1775 году, была написана первая немецкая мелодрама Бенда „Ариадна в Наксосе" (сюжет, использованный и Рихардом Штраусом для камерной оперы того же названия). За этой первой мелодрамой последовал целый ряд других—„Медея", „Пигмалион", „Кефал и Прокрида", „Альмансор и Надина". В мелодрамах Бенда музыка не сопутствует непосредственно слову, а либо предшествует, либо следует ему в виде оркестровых фраз. Интересное в этой мелодраме отказ от всякой чисто музыкальной формы и стремление к детальной характеристике. Именно с этой точки зрения, как попытка полного освобождения от тирании условных оперных форм и оперных певцов, жанр мелодрамы Бенда, оставшийся, в конце концов, только опытом, представляет несомненный исторический интерес. Возможно, если бы Бенда заменил декламацию речитативом он значительно приблизился бы к музыкальной драме, но он этого не сделал. В дальнейшем развитии музыкальногоискусства принцип мелодрамы находил применение у *Моцарта*, в его юношеской опере „Заида", в „Эгмонте" и „Фиделио" *Бетховена* (сцена в темнице), в сценической музыке к „Сну в летнюю ночь" *Мендельсона*, в „Манфреде" *Шумана*, „Лелио" *Берлиоза* в „Пеер Гинте" *Э. Грига*, „Арлезианках" *Бизе*, в „Пустыне" *Давида*, мелодекламациях *Штрауса*, *Шиллингса*, мелодраме *Шенберга*. Но было бы всетаки ошибочно сближать этот, по существу своему неустойчивый, жанр с теми попытками коренного обновления оперы, которые сделаны были как раз в годы появления „Ариадны" великим Глюком.

Характеристика мелодрамы.

Образцы мелодрам в музыке 19 века.

Заканчивая главу о комической опере, мы еще бегло коснемся судьбы, столь тесно с ней связанной, немецкой художественной песни в последнее десятилетие 18 века. На исходе столетия вновь намечается известный под'ем ее. Мы говорили уже выше об образовании „берлинской" школы, насчитывавшей у себя много выдающихся авторов зингшпиля. К их именам необходимо прибавить теперь еще несколько новых. *Иоганн Абрам Петер Шульц* (1747—1800) прославился своими знаменитыми сборниками „Lieder im Volkston" („Песни в народном духе", три части—1782—1790), отлично выдержанными, как в смысле мелодики ,так и в отношении гармонии в народномхарактере. Среди песен Шульца встречаются истинные перлы популярной немецкой песни. *Иоганн Рудольф Цумштеег* (1706—1802), сочинивший под влиянием Бенда первую лирическую мелодраму с оркестром, развил форму немецкой вокальной баллады и тем оказал значительное влияние на Шуберта и Леве. Для дальнейшего развития немецкой художественной песни величайшее значение имела лирика *Гете*, которая с конца 18 столетия становится главным содержанием немецкой художественной песни, подобно поэзии Пушкина в 19 столетии для русской музыки. Однако первые композиторы на гетевские тексты: друг и музыкальный советчик поэта *Карл Фридрих Цельтер* (1758—1832), основатель первой немецкой „Liedertafel",то есть общества для мужского хорового пения, знакомый нам уже *Иоганн Фридрих Рейхардт*, писавший на гетевские тексты, еще не были в состоянии музыкально выразить их поэтическое содержание. Музыкальное истолкование Гете было делом таких гениальных натур, как Бетховен, Шуберт, принадлежавших к новому этапу музыкальной истории......

Судьбы немецкой песни.

И. П. Шульц.

И. Р. Цумштеег.

К. Ф. Цельтер.

Литература к главе двадцатой.

Литература к главе двадцатой.

H. Riemann. Предисловия к „Denkmäler der Tonkunst in Bayern“. T. 3, 7. 1902. 1907.

M. Brenet. Histoire de symphonie jusqu'à Beethoven (1892) *The Oxford History of Music*, T. V. (W. H. Hadow, the Viennese period. 1904).

M. Brenet. Les Concerts en France sous l'ancien régime. 1900.

A. Schering. Geschichte des Instrumentalkonzerts (Лейпциг, 1911).

Fr. Volbach. Das moderne Orchester. (Лейпциг, 1910).

K. Mennicke. Hasse und die Gebrüder Graun, als Symphoniker. (Лейпциг, 1906).

H. Daffner. Entwickelung des Clavierkonzerts bis Mozart. (Лейпциг, 1906).

H. Rietsch. Die deutsche Liedweise. (Вена, 1904).

I. Cartez. Grimm et la musique de son temps, (1872).

St. Arteaga. Le rivoluzione del teatro misicale italiano (1785).

G Adler. Wiener Instrumentalmusik vor 1750 (предисловие к XV т. „Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich“. Вена, 1908).

I. S. Shedlok. The pianoforte sonata. (Лондон, 1905).

O. Klauvell. Geschichte der Sonate. (Лейпциг, 1899).

K. Bitter. K. Ph. E. Bach и W. Fr. Bach und deren Brüder. (1868).

M. Falck. Wilhelm Friedemann Bach. (Лейпциг, 1913).

Ph. E. Bach. „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“. (Новое издание 1906, ред. Нимана).

L. de la Laurencie et de Saint Foix. Contribution à la histoire de la symphonie française vers 1750 (Anné musicale. 1912).

L. Kamienski. Mannheim und Italien. (Sammelb. der Int. Mus. Ges. 1909).

M. Seiffert. Geschichte der Claviermusik. (1899).

M. Friedländer. Das deutsche Lied im 18 Janrhundert (1902).

Ph. Spitta. Musikgeschichtliche Aufsätze (1894).

H. Bischoff. Das deutsche Lied. (Берлин, 1906).

H. Kretzchmar. Geschichte des neuen deutschen Liedes seit Albert. (Лейпциг, 1912).

Anon. Histoire de l'Opéra bouffon (2 г.) 1768.

A. Soubies Histoire de l'Opéra Comique. (1840—1847, 2 j.).

K. Peiser. I. A. Hiller. (Лейпциг, 1894).

H. M. Schletterer. Das deutsche Singspiel. (1863).

L. Riedinger. C. v. Dittersdorf, als Opernkomponist. (Лейпциг и Вена, 1914).

E. Istel. I. I. Rousseau, als Componist seiner lyrischen Szene Pygmalion. (1901 Studien zur Geschichte des Melodrams).

A. Pougin. I. I. Rousseau musicien. Париж. 1905.

All. Jansen. Rousseau, als Musiker (1884). *I. Tiersot.* J. J. Rousseau. Париж. 1912.

A. Jullien. La musique et la philosophie au XVIII siècle (1873).

Charles Burney. The present state of music in France and Italy. (1771).

Lindner. Geschichte des deutschen Liedes 18 Jahrhundert. (1871).

G. Calmus. Die Beggar oper. (Sam. der Int. Musikges. 1907).

Hodermann. Georg Benda. 1895. *A. de Eisner-Eisenhof.* G. Weigl. (Riv mus. XI).

H. Courzon. Grétry. (1909).

M. Steinitzer. Zur Entwickelungsgeschichte des Melodrams. (Лейпциг, 1918).

K. Grunsky. Musikgeschichte des 18 Jahrhunderts. (Берлин и Лейпциг, 1914).

G. Calmus. Die ersten deutschen Singspiele. (Лейпциг, 1908).

I. Bolte. Die Singspiele der englischen Komödianten. (Гамбург, 1893).

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ПЕРВАЯ.

1. Реформа серьезной оперы. Жан Филипп Рамо и его значение для истории оперы Христоф Виллибальд. Глюк. Смысл глюковской реформы. Роль Кальсабиджи. Опера и драма, большие французские оперы Глюка. Глюк и Пиччини. Французская опера после Глюка. Историческое значение глюковской реформы.

2. Музыка в эпоху Великой Французской Революции. Необходимость изучения музыки этого периода. Роль музыки, как общественно-воспитательной силы. Музыкальные празднества и песни французской революции. Композиторы французской Революции. Революционные гимны. Основание парижской консерватории. Значение республиканской музыки для дальнейшего развития искусства звуков.

Рамо и Глюк.

Два композитора, об'единенные нами в первой части настоящей главы, обычно рассматриваются независимо друг от друга. Отделенные в своей деятельности значительным промежутком времени (восьмидесятилетний Рамо скончался год после того, как Глюк, в расцвете своих творческих сил—ему было тогда тридцать восемь лет—вступил на путь коренной реформы оперы) они изучаются в разных отделах истории музыки 18 века, но в деле обновления серьезной оперы, в осуществлении мечты о возрождении древнегреческой трагедии Рамо и Глюк являют много черт, их взаимно связующих. Дух высокой музыкальной трагедии, вера в ее нравственное обаяние свойствена в одинаковой мере обоим, и это позволяет нам сделать попытку сближения обоих величайших мастеров французской оперы 18 столетия при всем отличии их индивидуального письма. Пусть в Рамо сказалось больше французское чувство формы, стройности музыкальной концепции, глюковские же обновительные стремления тесно связаны с непритязательной простотой немецкого зингшпиля, и драматический пафос его иного свойства, чем пафос Рамо, основанный скорей на логическом темпераменте, но оба они одинаково сознательно подготавливали *революцию* в той области, в которой работали.

Черты сходства.

Источники реформы Глюка.

Значение Рамо в музыке 18 века.

Жан Филипп Рамо для истории музыки важен в трояком направлении: как драматург, как композитор для клавесина и камерного ансамбля и как теоретик. Во всех трех областях, особенно как теоретик, он является крупнейшим представителем французской творческой мысли первой половины 18 столетия. О теоретике Рамо мы будем говорить еще ниже, в настоящей же главе мы коснемся, главным образом, его деятельности в качестве музыкального драматурга.

Биография Рамо.

Рамо родился в 1683 году в Дижоне, был сыном органиста местной церкви и уже в детском возрасте проявлял большие творческие способности. В 1701 году, восемнадцатилетним юношей, он ушел из родительского дома, перебрался в Милан, где примкнул к бродячей оперной труппе. В 1702 году он, однакож, возвратился на родину и, после четырехлетнего пребывания в Авиньоне и Клермоне, где служил органистом, поселился (в 1706 г.) в Париже и там опубликовал свои первые „Pièces de clavecin“. Через несколько лет (в 1715 г.) его вновь потянуло в тихие провинциальные города Франции: здесь он хотел сосредоточиться исключительно на теоретических изысканиях о музы-

кальном искусстве. В 1721 году он окончательно поселился в Париже и вскоре издал свой знаменитый трактат о гармонии, завоевав себе этим имя ученого музыканта. Не менее прославился он и в качестве органиста. К оперному творчеству Рамо обратился лишь в 1733 году, когда ему минуло уже пятьдесят лет, сохранив, однакож, свою полную работоспособность и свежесть таланта. До своей кончины в 1764 г. Рамо создал всего 22 оперы и балета, при постановке которых ему приходилось встречать организованное противодействие, исходившее главным образом от многочисленных поклонников музыкальной трагедии Люлли. Появление его музыкально-драматического первенца „Hippolyte et Aricie" вызвало в Париже целую бурю. Но постепенно враждебность по отношению к Рамо стала исчезать, по мере того, как стало выясняться, что его направление не идет в разрез с национальным стилем французской оперы. Еще за несколько лет до своего первого выступления в Большой Опере Рамо стал сочинять ариетты и танцы для ярморочного театра Сен-Жермен. Большинство опер Рамо принадлежат к жанру опер-балетов (opéra-ballets) и только четыре из них: „Hippolyte et Aricie", „Castor et Pollux", „Dardanus", „Zoroastre" принадлежат к „большой" опере (Tragédies lyriques). Хронологическая последовательность важнейших опер Рамо такова: „Hyppolite et Aricie"—1733, „Les Indes galantes" („Les sauvages")—1735, „Castor et Pollux"—1737, „Les fêtes d'Hebe", „Dardanus"—1739, „Pelée, le temple de la Gloire"—1745, „Zaïs"—1748, „Naïs", „Zoroastre"—1743, „Acante et Zephise"—1751, „Les Paladins"—1760. *Все* они, и еще ряд здесь не поименованных, дошли до нас. Большинство опер Рамо, за исключением первой, имели большой успех и некоторые из них, еще при жизни композитора, ставились до сотни раз. Наиболее успешными оказались: „Castor et Pollux", „Dardanus", „Zoroastre". В первом акте „Castor et Pollux" имеется траурная сцена, одна из самых сильных во всей драматической музыке. Либретистами Рамо были: аббат Пележрэн, Вольтер (в двух случаях) и Каюсак. Внешний облик и характер Рамо запечатлен был Дидро в его известной новелле: „Le Neveu de Rameau", а также в отдельных замечаниях Грима и Руссо. Надо, однакож, заметить, что эти, в общем неблагоприятные для Рамо, характеристики не безпристрастны, так как они исходили из лагеря, против которого Рамо вел полемику (он опубликовал в 1755 году памфлет „Erreurs dans l'Encyclopedie sur la musique").

Оперное творчество Рамо.

Противодействие Рамо.

Хронология опер Рамо.

Облик Рамо.

В качестве музыкального драматурга Рамо примыкает к Люлли, значительно расширяя музыкальную выразительность его стиля. Оперы Рамо, по сравнению с произведениями Люлли, несомненно гораздо более индивидуальны и характерны каждая в отдельности, в то время, как музыкальные трагедии Люлли в общем очень однообразны. Рамо был не только великим теоретиком гармонии, но превосходным знатоком ее на деле, и как раз это вызвало против него целую бурю негодования, так как в его системе видели не опровержение всех законов красоты и доказательство его плохой музыкальной подготовки. Ни один известный в свое время либреттист не пожелал работать с этим „безвкусным и невежественным композитором". Благодаря смелым модуляциям и разнообразной гармонии Рамо окружал действующих лиц своих опер атмосферой более музыкально-насыщенной, чем это в состоянии был сделать гораздо менее его искусный Люлли. Будучи прекрасным знатоком полифонии он умел придавать большое оживление своим хоровым ансамблям. Как инструментатор, он, наряду с Моцартом, является одним из *лучших оркестровых колористов XVIII столетия.* Есть целый ряд страниц в операх Рамо, особенно в его балетах, которые еще поныне при удивительно скромных средствах

Рамо, как музыкальный драматург.

Инструментовка Рамо.

в состоянии восхищать радугой оркестровых красок. В качестве примера можно указать на очень изысканное у него пользование деревянными духовыми, особенно в „Dardanus“ (1739) „Zoroastre“ (1749). Свидетельством изобразительного таланта Рамо служат сцены его опер, где передаются различные явления природы. В этом сказывается, что он—сын века Руссо. Своим операм Рамо предпосылает увертюры обычно строгого программного характера, пьесы, совершенно отличные от увертюр Люлли. Зато влияние последнего очень сильно отразилось на резкоподчеркнутом декламационном характере опер Рамо, местами переходящим в риторически приподнятый пафос. Частая смена размера у Рамо также обычна, как и у Люлли. В общем же он сделал для французской оперы то же, что Расин для классической трагедии. Его произведения—вершина старо-французской музыкальной драмы, и современники Рамо *Бланкон*, *Леклер*, *Франкэр*, *Робель*, *Мондовиль* не могут быть сравнимаемы с ним по отсутствию сильных талантов. Единственным настоящим преемником Рамо в выработке музыкальной трагедии был *Глюк*, который во время пребывания своего в Париже испытал на себе сильное влияние его опер. Некоторые из них шли на парижской сцене одновременно с шедеврами Глюка. Внимательно изучали его также итальянцы 18 века (Иомелли, Траэтта, ставивший его оперы у себя на родине в Парме). Не менее замечателен Рамо, как балетный композитор: балетам он быть может обязан наибольшей долей своей популярности. Лучшим его произведением в этой области является: „Les Indes galantes“ (1739). Мелодии этого балета немедленно после первого же его представления сделались достоянием всего Парижа (см. имеющуюся и в русском переводе новеллу Дидро „Племянник Рамо“). Его танцовальная музыка—верх изящества, *ритмической* остроты, изысканности и характерности при формальной законченности. Ею Рамо оказал сильное влияние не только на своих современников—И. С. Баха, Телемана и других—но совершенно очевидно воздействие ее и на письмо Берлиоза. Обаянию Рамо остались не чужды и *новейшие* представители французской школы: *Поль Дюка*, *Дебюсси*, *Равель*, *видящие* в Рамо истинного представителя „латинского“ чувства стройной формы. Монументальное издание сочинений Рамо, выходившее еще до начала мировой войны в Париже под редакцией К. Сен-Санса, заключало оперы, балеты, кантаты, мотеты, клавесинные и камерные композиции, рукописные партитуры которых хранятся в архиве Большой Парижской Оперы и Национальной Парижской Библиотеке.

Инструментовка Рамо. Современники и Рамо. Балеты Рамо. Рамо и новофранцузская школа. Издание полного собрания сочинений Рамо.

Х. В. Глюк.

Стремление к естественности, „к отражению природы“, к простой, но выразительной декламации, которые вменял себе в особую заслугу Рамо, в более значительной мере свойственно Христофу Виллибальду Глюку. Его биография до сих пор еще ненастолько освещена, чтобы можно было с достоверностью судить о внутренней закономерности его художественного развития. Она полна таких неожиданных переломов, как ни у одного из оперных композиторов ни до, ни после него. *Христоф Виллибальд Глюк* родился 2-го июля 1714 года в Вейденванге, в средней Франконии, но уже трехлетним ребенком переселился вместе с отцом в Чехию. С 1726 по 1732 год он посещал иезуитскую гимназию в Комотау и уже тогда сочинял музыку на разные торжественные случаи. В 1732 году он переселился в Прагу. Здесь на его талант обратил внимание превосходный контрапунктист „чешский Бах“, *Богуслав Черногорский* (1684—1740). Черногорский был главой очень интересной группы органистов и духовных композиторов—*Иоанна Цаха*, *Иосифа Соегера* и *Франса Тума*, представлявших свободное индивидуалистическое и рационалистическое направление в католическом церковном

Биография Глюка. Группа Черногорского.

искусстве 18 века. В 1736 году Глюк перебрался в Вену, там познакомился с произведениями Фукса и прославленных итальянских авторов, а отсюда попал в Милан, где его учителем сделался композитор *Джованни Батиста Саммартини*. Четыре года спустя Глюк выступил с свой первой оперой „Artaserce“ (текст Метастазио), за которой последовал ряд других: „Demetrio“ и „Demofonte“ (1742), „Artamene“, „Sofonisbe“ (1743), „La finta schiava“, „Ipermnestra“, „Poro“ (17 4) и „Ippolito“ (1745). Благодаря им он сразу завоевал себе хорошее имя в Италии и получил приглашение в Лондон, где тогда влиятельные круги вели борьбу против Генделя и искали талантливого автора, который мог бы конкурировать с ним. Возлагаемые на него надежды, Глюк не оправдал, и написанная для Лондона, опера „La caduta de Giganti“ и его „пастиччио“ „Piramo e Thisbe“ совершенно провалились. Гендель презрительно заявил, что его лакей больше разумеет в контрапункте, чем Глюк. Для самого Глюка пребывание в Лондоне имело большие последствия: оратории Генделя произвели на него глубочайшее впечатление. На обратн м пути из Лондона Глюк посетил Париж, где познакомился с музыкальными трагедиями Рамо. В конце 1746 года он возвратился в Германию, и мы вид м его затем в Дрездене, Гамбурге, Копенгагене, Вене и, наконец, в Риме. За весь эт т период он пишет оперы чистейшего итальянского стиля, только в некоторых из них чувствуется заметное влияние Рамо. В 1754 году Глюк получает место дирижера венской придворной оперы, для которой он сочиняет, главным образом, маленькие французские комические оперы, среди них очаровательные: „Les amours champêtres“ (1751)— известная у нас под названием „Королева мая“—„Le cadi dupe“ (1761) и „Le recontra imprevue“ (1764), еще до сих пор сохранившиеся на европейских сценах. Композиции во французском стиле очень утончили его искусство в музыкальной декламации. В 1761 году написан его замечательный балет „Дон-Жуан“. Свое свободное время Глюк посвящал общению с литераторами. Его дом сделался средоточием художников и ученых. Среди венских литераторов ему особенно близок был *Раньеро ди Кальсабиджи* (1715—1795), поклонник Ренессанса. Под влиянием этого талантливого человека у Глюка стало наростать сознание необходимости коренной реформы оперы. К этой цели—созданию подлинной музыкальной трагедии—его приблизило возвращение к античному мифу. В музыкальном отношении новая опера должна была представлять собою синтез французской трагедии и лучших заветов итало-испанской оперы *Махо* и *Траэтта*, которых особенно высоко ценил Глюк. Оперы такого нового стиля Глюк называл не „opera seria“, а „dramma per musica“. Первые три оперы на тексты Кальсабиджи были „Orfeo et Euredice“ (1762), „Alceste“ (1767) и „Paride et Elena“ (1770). Все они поставлены были в Вене. Последние две вышли с предисловиями программного характера, в которых Глюк излагал свои взгляды на сущность оперного искусства. „Я старался“ — так писал Глюк —„возвратить опере ее настоящее назначение, поддерживать поэзию ради выражения чувства и усиливать интерес к драматическим положениям, не прерывая действия и не искажая его излишними украшениями. Я полагал, что музыка должна быть для поэзии тем, чем живость красок и удачное смешение света в тени для безошибочного и стройного рисунка, служа только к оживлению фигур без разрушения контуров. Кроме того я думал, что значительную часть моих усилий я должен направить на достижение благородной простоты. Вот почему я избегал роскошествовать трудностями за счет ясности. Я никогда не придавал значения новой мысли, если она не

Глюк в Лондоне.

Знакомство с Генделем и Рамо.

Комические оперы Глюка.

Р. ди Кальсабиджи.

Dramma per musica.

Эстетика Глюка.

проистекла из самой ситуации и соответствовала выражению чувств. Наконец я полагал, что во имя драматического эффекта я могу пожертвовать даже существующими правилами".

Отношение венской публики к музыкальным драмам Глюка.

Впечатление, произведенное в Вене „Орфеем" с его простой, лишенной всяких колоратурных украшений мелодикой, с глубоко серьезной сценой погребения (написанной в подражание аналогичной сцене в „Касторе и Поллуксе" Рамо), мрачной мощью ее адских хоров, пленительными мелодиями Элизиума, было в высшей степени сенсационным. Следующее произведение Глюка „Альцеста", где имеется второй акт, незнающий себе подобного во всей оперной литературе по возвышенно-торжественному характеру, имел уже меньший успех и расколол венскую публику на два лагеря. К последней же из трех названных нами опер отношение было сразу отрицательным. Широкая публика считала музыкальные драмы Глюка скучными, и только „Орфей" возбудил к себе некоторое внимание в Италии. Насколько безнадежным в смысле успеха считался во Франции „Орфей", явствует из того, что Филидор полагал возможным заимствовать оттуда одну из самых характерных мелодий—„O teset de mon amour" и перенести ее в свою оперу „Волшебник", надеясь что такой плагиат сойдет вполне благополучно. Впоследствии он разоблачен был Берлиозом. При таких обстоятелствах Глюк, не надеясь на успех своей реформы в Вене, обратился в Париж, где почва для новой музыкальной драмы была подготовлена Люлли и Рамо. В 1774 году здесь был поставлен его шедевр „Ифигения в Авлиде" (на текст Расина, обработанный французским посланником *Бальи де Роллэ*). „Ифигения" при первом своем представлении имела такой успех, хотя и оспариваемый противниками, что шестидесятилетний Глюк, поддерживаемый своей ученицей Марией Антуанет, обрел твердую почву для своей оперной реформы в Париже. За „Ифигенией в Авлиде" последовал „Орфей" в новой редакции (с тенором в заглавной партии, так как французскому вкусу противны были кастраты или певицы в мужских ролях). В том же году началась сильная борьба про ив глюковского влияния в Париже, и сторонники итальянской оперы, „буффонисты" (кроме Руссо), образовавшие очень сильную партию, привлекли в Париж неаполитанца *Никола Пиччини* (который лично отнюдь не был враждебно иастроен против Глюка— см. глава 19-ая) с целью вытеснить опасного новатора. Были выдвинуты старые доводы: отсутствие мелодии, слишком шумная инструментовка, в чем обвиняли и Рамо. Главными вожаками „пичинистов" были поэт *Лагарп* и либреттист Пиччини *Мармонтель*. Сторонником Глюка выступил Руссо, который говаривал, что он знает только три совершенные вещи—IV песнь „Энеиды", коллонаду Лувра и увертюру к „Ифигении в Авлиде" Глюка. Теперь, вопреки своему прежнему утверждению, он заявил, что французский язык, каковым, впрочем, Глюк владел далеко не с таким совершенством, как Люлли и Рамо, вполне пригоден для оперы. Постановка „*Армиды*" (1777) (на старый текст либреттиста Люлли, Кино), впоследствии любимой революционным Парижем, также не решила окончательно спора в пользу Глюка, и только абсолютный шедевр его „Ифигения в Тавриде" на текст Гайяра (1779) дал ему возможность восторжествовать. Пиччини, написавший оперу на тот же самый текст, не смог конкурировать с Глюком. „Ифигения в Тавриде" окончательно упрочила победу нового направления в оперном искусстве. Неуспех последней мифологической оперы Глюка „Echo et Narcisse" не помешал признанию его гения. Пять лучших опер Глюка отныне господствовали в репертуаре парижского театра. Отсюда их влияние распространилось на Германию. Здесь его реформа также встретила

Marginal notes: „Глюк в Париже." (beside 1774 line); „Пиччинисты." (beside Пиччини line); „„Ифигения в Тавриде"." (beside Армида line).

противодействие, но на сторону Глюка стали поэты—Клопшток, Гердер, Виланд. Последние годы своей жизни композитор провел в Вене, где скончался 15 ноября 1787 года. Кроме многочисленных опер и балетов Глюк оставил еще 9 симфоний (в старом смысле этого слова, то-есть „увертюр"), 7 очень красивых сонат-трио для двух скрипок и генерал-баса (вновь изданных Г. Риманом), 8 од Клопштока для голоса с клавиром, несколько духовных произведений для хора с оркестром и хора a capella. Литература, посвященная Глюку и его реформе—огромна. Французское издание главнейших его опер M-lle Pelletan при участии Сен-Санса и Тьерсо вышло между 1873 и 1896 годом. В 1911 г. в Лейпциге образовалось особое Глюковское Общество с целью собирания его рукописей и издания его сочинений, что̀ начало осуществляться незадолго до мировой войны.

Кончина Глюка.

Симфонические и камерные произведения Глюка.

В истории оперы имена *Пери*, *Глюка*, *Вагнера* неразрывно связаны между собой. Но в отличие от своих обоих соседей Глюк, несмотря на красноречивость предисловий к своим оперным партитурам, был больше человеком практики, чем теоретиком. На путь оперной реформы он вступил уже зрелым художником, 50 лет, написав свыше 20 опер. Реформа эта была, как мы видели, подготовлена отчасти его французскими предшественниками, а отчасти такими замечательными драматургами среди итальянских композиторов, как Иомелли и Траэтта. Наконец, весьма существенное влияние на него имел Гендель, и сам Глюк рассказывал, что только во время посещения Англии он понял, какое важное значение имеет наблюдение над природой, и убедился в том, что „простые и ровные места производят всегда наибольшее впечатление". Но главным интеллектуальным виновником того поворота, который произошел в его творчестве в начале 60 годов, Глюк считал своего либреттиста Кальсабиджи, что он, между прочим, засвидетельствовал в письме к редактору „Mercure de France". Это доказывает, что Глюк, подобно Вагнеру, шел от слова, как господствующего начала музыкальной драмы. Время появления его опер на тексты Кальсабиджи совпало с очень важным в немецкой литературе моментом, когда великие писатели 18 столетия — Лессинг, Клопшток, которого особенно чтил Глюк —работали над очищением немецкого литературного языка и опрощением германской литературы, в частности ее драмы. Простое мощное построение текста, скульптурность отдельных образов, отказ от всяких застывших формул и оперных условностей—такова была его конечная цель. Отсюда энергичная борьба Глюка против всяких оперных схем, против всего того, что задерживает своей неподвижностью развитие действия. Стиль Глюка не коренился глубоко в его творческой индивидуальности: он был скорее эклектиком,—знатоком чужих стилей, и нельзя отрицать, что̀ его пафос иногда просто безличен. Но в одном он всегда оставался верным себе—это в постоянном стремлении к простоте и естественности драматического выражения. Глюк писал по поводу своей „Армиды": „Садясь работать, я стараюсь раньше всего забыть, что я музыкант", слова своей смелостью предвосхищающие Вагнера. Но в действительности никто, кроме Вагнера, не обладал таким чутьем ко всему музыкальному в тексте, как Глюк. Характерно, что у Глюка мы даже не встречаем больших сольных сцен, как у современных ему итальянских мастеров; он, напротив, очень умело пользуется ариеобразными элементами, где это допускает текст, например, в „Орфее".

Пери, Глюк, Вагнер.

Влияние Кальсабиджи.

Реформа немецкой литературы в 18 ст.

Эклектизм Глюка.

Непреходящая слава Глюка основана на пяти его операх: „Орфее" (1762), „Алцесте" (1767), „Ифигении в Авлиде" (1774), „Армиде" (1777) и „Ифигении в Тавриде" (1779). Сам Глюк признавал исключительное

Пять главных опер Глюка.

значение этих опер для своей реформы. Так в контракте с дирекцией парижской оперы, подписанном Глюком в 1777 году, он сам говорит, что считает эти пять опер достаточными для совершения *музыкальной революции.* Из них первая „Орфей", еще поныне самая популярная, занимает в тво честве Глюка такое же место, как „Моряк Скиталец" в творчестве Вагнера. В „Алцесте" принципы новой музыкальной драматургии проведены уже гораздо более последовательно.

Возрождение хора.

В этой опере Глюк возрождает хор, повидимому, под влиянием Генделя. Для современников „Алцеста" оказалась гораздо менее доступной, чем „Орфей", и у берлинских критиков того времени мы находим следующий отзыв об „Алцесте": „для сухой записи декламации было слишком много музыки, а для музыкального произведения слишком мало ее". Истинными шедеврами Глюка являются обе его „Ифигении", к сожалению теперь уже совершенно исчезнувшие с репертуара. „Ифигения в Авлиде" подверглась в сороковых годах обработке Вагнера,

„Ифигения в Авлиде"

верно угадавшего романтический момент в этой музыкальной драме. Глюк был так же влюблен в античность, как Вагнер и Пери, и лучшие сцены в его музыкальных драмах навеяны Еврипидом („Орфей" и

Глюк и Еврипид.

„Ифигенея в Тавриде") и классиком 17 века Расином. *Это обращение от роккоко к античности было не шагом назад, а в эту предреволюционную эпоху, проявлением здорового натурализма.* Глюк шел тем же путем, иаким шли Винкельман, Лессинг, Гете от изнеженности упадочного дскусства 18 столетия к светлым суровым берегам античности. Тут село шло не о восстановлении античной траге ии, мечте флорентинских реформаторов, а о возрождении мифа, как основы драматического действия. Такова была пророчески верная идея Глюка—Калса-

Музыкальные результаты реформы Глюка.

биджи, оправданная впоследствии Вагнером и Ницше. Чисто музыкальным результатом реформы Глюка было изгнание колоратурного пен я из серьезной оперы, что было возможно лишь на почве, подготовленной францускской opéra comique и немецким Singspiel'ем, замена „recitativo secco" (с аккомпаниментом клавесина), „recitativo accompagniato" (аккомпанируемым полным оркестром). Свои величественные мелодии Глюк сопровождал музыкой, которая в последний период его деятельности, особенно с 1772 года, заметно опиралась на достижения Гайдна.

Мастерство инструментовки.

Необходимо также отметить его большое мастерство инструментовки—недаром Берлиоз (горячий поклонник Глюка) в своем курсе инструментовке постоянно приводит примеры из его опер. В смысле чистоты и умения пользоваться индивидуальными качествами инструментов и применения новых эффектов (валторны с сурдинами, двойное тремоло струнных и т. д.), Глюк может быть назван прямым предте ей этого виртуоза оркестровой палитры, а также немецких романтиков (Вебера, Шпора). Огромную роль в операх Глюка играет хор, который трак-

Хор у Глюка.

туется подобно „идеальному зрителю". античной трагедии. Обыкновенно хоровые номера у него сменяются танцами, как это издавна было принято во французской опере. Но и в хоровых ансамблях Глюк чуждает я контрапункта, оставаясь неизменно верным своему простому гомофоническому стилю, сосредоточивая всю энергию своей выр зительности на ритме и тщательно продуманных динамических эффектах.

Влияние Глюка.

Влияние Глюка на последующее развитие оперы было чрезвычайно вели о: благодаря ему Париж до 1860 года был главным оперным центром Европы (Бетховен, Шуман, Берлиоз подверглись и вне пределов оперы, в своей мелодике его несомненному воздействию). Ближайшими преемниками Глюка можно назвать *Антонио Сальери* (1750—1825) и немца *X. Фогеля* (1756—1788), писавшего для Парижа. Сальери—автор

большого количества итальянских и французских опер, о котором сам Глюк сказал, что „только иностранец Сальери перенял от него его манеры, ибо ни один немец их изучить не хотел". Два главных произведения Сальери: „Les Danaides" и „Tarare" (впоследствии переделанная в „Axur, Ré d'Ormus"), доставившие автору славу возрожденного Глюка, несколько вульгаризируют его драматический стиль. Обе эти оперы шли в начале 19 столетия в Петербурге. Сальери—учитель Бетховена—заслужил еще печальную известность своими некрасивыми интригами против Моцарта, которые послужили поводом к легенде о том, что он отравил творца „Дон-Жуана". Легенда эта исторически ничем не оправдана, но держалась очень долго и дала повод к созданию одного из лучших произведений Пушкина: „Моцарт и Сальери". Под сильным влиянием Глюка творили далее: *Катель*, *Гретри*, *Г. Саккини* (1734—1786), любимец революционного Парижа и премоцартист в области камерной музыки (его лучшая опера—„Эдип в Колоне", написанная в год смерти), *Лесюер*, *Этьен Мегюль* (1763—1817)—его Глюк ввел в музыкальную жизнь Парижа —*Луиджи Керубини* (1760—1842), *Гаспаро Спонтини* (1774—1851), крупнейшие представители французской оперы эпохи Великой Революции и реставрации. О них нам еще придется сказать ниже. В России оперы Глюка стали ставиться, начиная с шестидесятых годов 18 столетия и держатся до настоящего времени (чудесная постановка 1911 года „Орфея" в петербургском Мариинском театре). Из записок и писем Глинки мы знаем, какое сильное впечатление на последнего производили глубоко им усвоенные музыкальные драмы Глюка.

А. Сальери

Глюк в России.

Музыка Великой Французской Революции до сих пор обычно не рассматривалась, как отдельное целое, в сочинениях по истории музыке. Между тем не только в бытовом, но и в чисто музыкальном отношении Великая Французская Революция внесла в искусство начало, подготовившие героическую эпоху первой половины 19 столетия и ее сильнейшего выразителя Бетховена. Под влиянием античной философии деятели Великой Революции видели в музыке средство общественного воспитания величайшего значения. Быть может не одна эпоха в истории не знала такого возвышенного взгляда на музыку чем тот, какой проявляли мужи конвента. Героический дух ее властно требовал своего выражения в музыкальных звуках, и различные празднества Революции, как радостные, так и траурные, совершались под многочисленные гимны, созданные в этот период. Есть очень интересная книга *Жюльена Тьерсо „Празднества и песни французской революции"*, отличного знатока эпохи. Книга эта переведена на русский язык и издана в 1918 году в Петербурге. По описаниям революционных празднеств в этой книге можно судить о том большом культурном и социальном значении, какое имело для французской революции участие музыки в различных народных манифестациях. К сожалению, работа Тьерсо мало или почти совсем не затрагивает вопроса о роли музыки, как фактора социального воспитания и не дает сводки тех разнообразных постановлений, которые на этот предмет были приняты представительными учреждениями—материал, в высшей степени важный для истории музыкальной культуры.

Взгляд Великой Французской Революции на музыку.

Ж. Тьерсо: „Празднества и песни французской революции".

Французские революционные деятели в разгаре строительства новой жизни не забывали этого вопроса. Так еще в 1792 году мы встречаемся с предложением вести музыку, как предмет обязательный для преподавания во всех общественных школах, причем предлагалось „обучить школьников исполнению гимнов" в честь отечества, свободы, равенства и братства всех людей. Эти гимны должны быть утверждены

Музыка, как предмет преподавания в школах.

законодательным собранием. Проект национальной школы, предложенный конвенту Сиесом, Дону и Лаканалом 8 месидора первого года республики (26 июня 1793 года) содержит статью 25, согласно которой „ученики национальных школ обучаются пению и танцам, дабы быть хорошо подготовленными к выступлению на национальных праздневах.“ Другой проект, представленный Робеспьером 25 месидора того же года, требует „введения гражданского пения в этих школах.“ Эта идея развивается и в других законодательных предположениях, устанавливающих программы первоначальных школ. Высказываются пожелания об „особых сборниках героических представлений и триумфальных песнопений.“ Музыка, своими гимнами служившая раньше интересам церкви, должна была отныне „сделаться слугой республики“, как тогда выражались.

Проект Робеспьера.

Музыка в национальных празднествах.

При таком взгляде на общественно-воспитательные задачи музыкей, само собой разумеется, отводилось большое место в празднествах, имевших своей целью возбудить патриотические чувства масс. То новое, что внесла революция в музыкальное искусство была идея общественных празднеств с участием грандиозных хоров и оркестров, празднеств в честь природы, земледелия, разума, юности, супружеской верности, высшего существа и так далее. Эти празднества устраивались на всем протяжении революционной эры вплоть до эпохи консульства. Для них было написано огромное количество песен, гимнов, кантат для соло и хоров в сопровождении одного или нескольких оркестров, инструментальных симфоний, маршей, воинственных и траурных—таково было содержание музыкального искусства Революции. Ряд музыкантов того времени связали с ней свои имена. Важнейшие из них: *Госсек*, *Катель*, *Гретри*, *Руже-де-Лилль*, *Мегюль*, *Лесюэр*, *Далейрак*, *Керубини*. Наибольшие заслуги в деле музыкального обслуживания празднеств французской революции принадлежат безусловно Госсеку. Еще одного энергичного деятеля на музыкальном поприще не бывшего музыкантом по профессии, выдвинула эта великая эпоха—*Бернара Саррета* (1765-1858), основателя оркестра национальной гвардии. Благодаря его настойчивости были сохранены остатки оркестров французской гвардии, считавшихся в то время лучшими во Франции, и создан в 1790 году, когда Революция еще совершенно не интересовалась этим вопросом, оркестр национальной гвардии. Последний обязан был своим существованием исключительно энергии Саррета, так как правительство первоначально не отпускало средств на содержание этого оркестра. По инициативе Саррета 9 июня 1792 г. был издан декрет о создании бесплатной музыкальной школы парижской национальной гвардии, преобразованной восемнадцать месяцев спустя конвентом в национальный институт музыки. В 1795 году последний получил свое теперешнее название Парижской Консерватории. Саррет привлек к осуществлению своих планов, тогда уже почти шестидесятилетнего, *Франсуа Жозефа Госсека*, знакомого нам по истории симфонии. Госсек до того времени не имел ничего общего с гвардейскими оркестрами, но с семидесятого года руководил основанными им концертами любителей, затем с 1773 года „concerts spirituels“, в начале 80 годов занимал место дирижера Большой Оперы, а в 1784 году организовал королевскую школу пения и декламации, основанную по распоряжению Людовика XVI. Выбор его на пост дирижера оркестра национальной гвардии и музыкального руководителя первых национальных музыкальных празднеств был чрезвычайно удачен. Госсек, выдающийся инструментальный композитор, проявил совершенно исключительную энергию, почти единолично в течение трех лет обслуживая

Композиторы Революции.

Б. Саррет.

Основание Консерватории.

Госсек.

Роль Госсека в французских национальных празднествах.

музыкальную часть в общественных церемониях своими гимнами, инструментальными симфониями, маршами. Его музыка придавала тот характер возвышенной торжественности этим празднествам, который так поражал воображение революционного Парижа; ему же особая отрасль оркестровой музыки, для духового состава обязана величайшим расцветом. Первое же крупное национальное празднество, праздник Федерации 14 июля 1790 года, сопровождался исполнением сочиненного им гимна, получившего впоследствии название „Песнь 14 июля", и гражданского „Te Deum'a", принадлежащего ему же. Ни одно из национальных празднеств ближайших трех лет не обходилось без самого активного участия Госсека. Ему принадлежали гимны ко дню празднества конституции (1792), грандиозный траурный марш, написанный ко дню похорон Мирабо. При исполнении этого наиболее его популярного произведения Госсеком между прочим применен был первые новый духовой инструмент, tuba curva, простой согнутый очень сильный по звуку, построенный по мысли Саррета в подражание римским воинственным инструментам, изображенным на арке Траяна, и произведший на слушателей необычайно сильное впечатление. Для празднества в честь разума (1793) Госсек написал гимн природе, содержащий очень поэтичные моменты пасторального характера, наконец, ему же принадлежит та народная песнь, которая исполнена была об,единенным хором всех парижских секций, численностью до 3000 человек, в день празднования верховного существа. О музыке всех этих произведений современники отзывались самим восторженным образом, и в сопровождаемых оркестровой музыкой гимнах Госсека надо видеть предшествеников „Траурной и Победной симфонии" Берлиоза, написанной лишь 49 лет спустя. „Парижская хроника", больше всех тогдашних газет отводившая место вопросам искусства, писала по поводу национальных торжеств: „Оркестр национальной гвардии многим обязан Госсеку, исполнение его прекрасно, выше всяких похвал в отношении духовных инструментов. Музыка национальной гвардии заслуживает особого отличия по тому влиянию, какое она имела на революцию..... опровергать это влияние значило бы спорить против очевидности..... Мы можем привести авторитетное свидетельство гр-на де Лафаета, который часто повторял, что успехами своим он обязан более музыке национальной гвардии, чем штыкам. Действительно оркестр ее принимал участие во всех публичных церемониях и, так сказать, во всех актах революции. Гр. Госсек может быть назван ее музыкантом, а гр. Саррет помогал ему с усердием выше всяких похвал. Вдобавок в настоящее время некоторые духовые инструменты этого оркестра находятся в руках первоклассных талантов, и было бы недостойно великой нации, обладающей умом и чувством, если бы она допустила, чтобы наслаждение их искусством отошло к иностранцам: свобода должна не мешать созианию ценности этих наслаждений и не умалять сожаления об их утрате". Такая высокая оценка музыкальных достоинств национального оркестра, возникшего из музыкальных хоров старых гвардейских оркестров, не совсем совпадает с историческими показаниями например такого знатока, как Руссо. „Замечательно—говорит он в своем музыкальном словаре—что во всем французском королевстве нет ни одного трубача, который бы не фальшивил, и что самая воинственная нация в Европе отличается самыми нестройными музыкальными инструментами". Очевидно неутомимой революционной энергии Госсека удалось поставить эти хоры на небывалую высоту.

Песнь 14 июля.

Траурный марш Госсека.

Отзывы парижской прессы.

Руссо о французских военных оркестрах.

Наряду с именами Госсека и Саррета надо вспомнить еще и их молодого пламенно преданного делу Революции сотрудника *Шарля Ка-*

Ш. Катель.

теля (1773—1830), будущего инспектора Консерватории, имеющего, впрочем, большее значение, как теоретик. Гимны и военные симфонии Кателя были первыми произведениями, исполнявшимися на национальных праздниках после произведений Госсека. Катель подвизался также и в области оперы (некоторые из них шли на русской сцене—одна „Светлана" в переработке Кавоса—но без особого успеха). Лучшая из его опер „Семирамида" свидетельствует о влиянии Глюка, ее увертюра еще иногда встречается в концертных программах). Он не был сильным творческим талантом. Гораздо большее значение для музыки этой эпохи имеет младший современник Госсека, *Этьен Никола Мегюль* (1763—1817). оставивший значительный след в истории французской оперы, о чем нам придется еще говорить в соответствующей главе. Он дебютировал на этом поприще в 1790 году в момент, когда во Франции нарастали революционные события. Как композитор революционных гимнов он прославился своей „Chant de Depart", строгим по музыке „Гимном Разума", „Гимном 9 термидора", „Гимном в память Бара и Виала" (двух детей—героев французской революции), гимнами мира и войны и грандиозной кантатой для трех хоров и трех оркестров „Песнь 14 июля 1800 года", исполненной в Доме Инвалидов 25 месидора VIII года. Эти гимны—пожалуй самое высокое в музыкальном отношении, что было создано в эпоху Великой Революции. Огромной популярности достигла „Chant de Depart" („Походная песнь") на слова *Мари Жозефа Шенье*, получившая название „второй марсельезы", произведение, носящее печать непосредственно вылившегося творческого вдохновения и яркой воинственной энергии. Песнь эта сохранилась в репертуаре военных оркестров до конца консульства, так как Бонапарт находил, что она возбуждает отвагу солдат. Грандиозная кантата „Песнь 14 июля 1809 года" очень интересна по приему вокальной инструментовки, к которой прибег Мегюль для того, чтобы наполнить звуками громадный зал Дома Инвалидов. Мегюль, в творчестве которого вообще имеются элементы романтизма, в данном случае указал пути Берлиозу комбинацией оркестровых и вокальных масс, распределенных в различных местах помещения. Как ни талантливы сами по себе гимны Мегюля, но они уступают по гениальности революционного порыва „Марсельезе" *Клод Жозефа Руже де Лилля* (1700—1836). История возникновения Марсельезы слишком известна, чтобы необходимо было еще раз повторять ее здесь. Впервые она опубликована в 1792 году в Страсбурге под следующим обстоятельным заглавием. „Chant de guerre pour l'armée du Rhin, dédié au marechal Lukner." Первоначальная редакция „марсельезы" вокальная. Марсельеза сочинена в ночь с 25 на 26 апреля 1792 г., 30 июля 1792 г. она впервые прозвучала на улицах Парижа в исполнении марсельских добровольцев, а 2 октября инструментована Госсеком и стала исполняться перед каждым представлением в опере. В 1797 году автор „марсельезы" получил от директории почетный титул „французского Тиртея". „Марсельеза" не была единственным произведением великого французского патриота, поэта и композитора, им сочинен текст к „Гимну свободе" (музыка *Игнация Плейеля*, (1757—1831), некогда очень популярного композитора, ученика Гайдна, бывшего капельмейстером страсбургского собора), „Дифирамбический гимн на заговор Робеспиерра и революцию 9 термидора для хора с аккомпаниментом оркестра", (1794), „Гимн Разуму," „Песнь мести" (1798) „Боевая песнь" (1800 для египетской армии), 25 романсов для голоса с фортепиано и облигатной скрипкой, 50 французских песнопений (1825) и текст оперы „Roland à Ronceveaux" Строгий мастер контрапункта,

Э. Н. Мегюль.

„Chant de Départ".

Песнь 14 июля 1800 г.

Руже де Лилль.

„Марсельеза".

Произведение Руже де Лилля

Палестрина этой эпохи, *Луиджи Керубини* (1760—1842), художник менее всего склонный к каким либо революционным увлечениям, после своего назначения в 1795 году инспектором Консерватории, сочинил между 1795 и 1798 годом 8 республиканских гимнов и среди них похоронный гимн на смерть генерала Гоша (1797), которым он вступил на путь траурных композиций, впоследствии столь его прославивших. Этот похоронный гимн был исполнен консерваторией одновременно с другой траурной музыкой по тому же случаю, написанной Паэзиелло по заказу Наполеона, причем соревнование Керубини с любимым италианским моэстро Бонопарта вызвало гнев генерала против него. Наконец, среди более крупных композиторов, творивших всвязи с революцией, надо назвать еще учителя Берлиоза и предшественника его в области програмной музыки — *Жана Франсуа Лесюёра*, впоследствии придворного капельмейстера Наполеона („Песнь 9 термидора" и революционная опера „La caverne"), *Джовани Камбини* (1746—1825), композитора меньшего достоинства, чем Лесюер, но отличавшегося прямо изумительной плодовитостью (он сочинил 15 патриотических гимнов, 60 симфоний, 144 струнных квартета, 29 концертных симфоний, 19 опер и так далее).

Гимны Л. Керубини.

Лесюёр.

Камбини.

Что касается чрезвычайно многочисленных песен Революции, как общепатриотических, так и на всевозможные „злобы дня", каковых собиратель французской революционной песни *Констан Пьерр* насчитывает в периоде от 1789—1795 года около 2000, то значительная часть из них приспособлена была к старым популярным мелодиям и только около 300 имели свои собственные оригинальные напевы. Многие мелодии были использованы несколько раз, причем имеется около 500 авторов текстов для них и свыше 100 композиторов. Назовем только несколько имен: *Буальдье*, *Жадэн*, *Далейрак*, *Гретри*, *Филидор*, *Лефевр*, *Жиру*, *Мэро*, *Леблан*, *Фроман*, *Боварлэ*, *Шарпантье*, *Альбер*, *Эро де Шесель*, *Мартини*, *Геркени*, *Крейцер*, *Жерар*, *Левок*, *Калькбреннер*. Все эти песни, чрезвычайно живые по своему содержанию—материал величайшего значения для истории французской революции: в них отражаются все ее важнейшие эпизоды. Они—чистейшее порождение французской наблюдательности и легкой эмоциональной возбудимости. Что касается важнейших песен революции, как зажигательное „Ça ira" (1790), то оригинальны только ее слова, для музыки же заимствован популярный, чисто инструментального склада контр-данс Бекура „Le corillon national". Популярная патриотическая песнь 1791 года „Veillons au salut de l'Empire" на слова *Адриана Буа* была приспособлена к мотиву серенады комической оперы *Далейрака* „Рено' д'Аст", мотив карманьолы, по показанию Гретри, южно-французского происхождения. Наиболее частые заимствования мелодий для революционных текстов делались из опер и водевилей *Гретри*, *Руссо*, *Далейрака*, *Дюни*, *Монсиньи*, *Флоке*.

Песни революции.

Композиторы патриотических песен.

„Ça ira".

Приспособление готовых мотивов.

На французский театр того времени и в частности оперу Революция оказала, само собой разумеется, сильнейшее влияние, но просматривая репертуар парижских оперных театров за революционный период убеждаеться, что наиболее популярными композиторами того времени в области серьезной оперы был *Глюк* и *Саккини*, а в легкой комической — *Гретри*, *Далейрак*, *Дюни*, *Паезиэлло*. В смысле сюжетном революционные настроения отразились у Гретри, написавшего, как было указано выше, целую серию революционных опер, из коих чаще всего ставился „Вильгельм Телль" (революционным героем для Гретри между прочим являлся и . . . Петр Великий); у *Далейрака*— „Патриотический дуб"; у революционного деятеля *Коло д' Эрбуа* водевиль

Опера эпохи Революции.

„La caverne“ Лесюёра.

„Патриотическая семья“; у *Лесюера* „La caverne“, а также у *Мегюля* и *Керубини*. „La caverne“ Лесюера (1793) особенно характерна в этом отношении—в ней бушуют революц онные страсти, самоотверженная любовь спасает героя от гильотины, все это непосредственно навеяно впечатлениями окружающей жизни. Повышенная выразительность вокальных ансамблей, по ьзование сильными оркестровыми эффектами, особенно в группе духовых и ударных, делают эту оперу очень интересным образцом в истории французской инструментовки и значительно подвинутой вперед драматической музыки.

Парижская Консерватория.

Наконец, одним из важных памятников французской революционной культуры в области музыки является основание национального института музыки, преобразованного впоследствии в консерваторию. По своей организации и по своей влиятельности в 19 веке она является одним из самых значительных музыкально-просветительных учреждений. Национальный институт так же, как и консерватория, были тесно связаны с музыкально-общественными интересами Парижа, и руководитель ее принимал участи решительно во всех национальных музыкальных празднествах. Одной из самых блестящих работ национального института была организация музыкальной части в празднике в честь верховного существа 8 июня 1794 года, когда в исполнении гимнов принимала участие огромная масса народа, предварительно обученная инструкторами национального института. В первый преподавательский состав музыкального института, перешедшего потом в консерваторию, входили организатор дела *Саррет*, композиторы *Лесюер*, *Мегюль*, *Госсек*, *Далейрак*, *Жадэн*, *Девьен*, *Катель*, скрипач *Роде*, скрипач *Блазиус*, виолончелист *Левасер*, кларнетист *Лефевр*, гобоист *Салантен* и еще многие. В виду практического назначения института, представлявшего первоначально лишь дополнительную организацию к оркестру национальной гвардии, преобладающее значение получило преподавание игры на духовых инструментах. Из 115 человек первого преподавательского состава консерватории не менее половины были профессорами игры на духовых инструментах. В эпоху французской Революции это искусство стояло очень высоко, и роль духовых еще далеко не была сведена, как в оркестровой музыке первой половины 19 столетия, к чисто служебной. Эта высокая музыкальная культура духовых сыграла несомненно большую роль в истории французской инструментовки, всегда умевшей пользоваться ими с большим совершенством. Первым директором консерватории был *Саррет*. Свое название консерватория сохранила до настоящего времени, за исключением короткого периода в эпоху реставрации, когда она именовалась „Королевской школой пения и декламации“, по образцу старой школы, основанной при Людовике XIV.

Преподавательский состав Консерватории.

Культура игры на духовых.

Дальнейшие судьбы консерватории.

Значение Великой Французской Революции.

Подготовка музыкального материала.

Великая Французская Революция оказалась явлением в высшей степени плодотворным для музыкального искусства. Музыка сблизилась с жизнью, покинув свое искусственно изолированное положение. Гениальные композиторы 18 столетия, *Бах*, *Рамо*, *Глюк*, подготовили это сближение, сделали самый материал звуков более податливым для выражения героического пафоса, чувств мирового братства, провозглашенных революцией. Французская Революция проводит грань между искусством старого режима, ограниченным чисто местными рамками служения определенному кругу и новым искусством, принадлежащем всему человечеству, как принадлежали ему идеи провозглашенные деятелями французской Революции. *С чисто художественной стороны участие музыкантов в общенародных празднествах широко раздвинуло их горизонт, открыло новые перспективы в смысле*

сочетания инструментальной и вокальной музыки, ввело совершенно новые приемы инструментовки, особенно в деле использования духовыми (например у Госсека—тромбоны, как ведущие мелодию инструменты). Грандиозные траурные марши и шествия с сильно выраженным ритмическим элементом (таким характерным ритмом революции можно считать тот особый пунктированный твердый ритм, основанный на применении смены восьмой с точкой и шестнадцатой, играющей впоследствии большую роль у Берлиоза и Вагнера), хоры, звучность коих расчитана на исполнение под открытым небом, широкое использование народных плясовых ритмов для гражданских музыкальных служб—все это было совершенно неведомо предыдущему поколению музыкантов. Быть может, когда музыкальные памятники французской Революции будут более изучены, (а их исследование началось сравнительно недавно) станет более очевидной та несомненная связь, какая существует между этими свидетелями величайшего общественного под'ема и тем мировым гимном свободы и братства, который создан был через три десятилетия гением, столь многим обязанным заветам Великой Революции. Мы говорим о Бетховене.

Значение участия музыкантов в парадных празднествах.

Бетховен и французская Революция.

Литература к главе двадцать первой.

Литература о Рамо:
L. de la Laurencie. Rameau. (Paris, 1908).
L. Laloy. Rameau. (Paris, 1908).
L. Hirschberg. Die Encyclopädisten und die französische Oper im 18 Jahrhundert (1903).
Дидро. Избранные сочинения. (Изд. Чудинова—содержит перевод „Племянника Рамо").
Литература о Глюке (главнейшие работы).
A. Schmid. Ch W v. Gluck. 1854.
A. B. Marx. Gluck und die Oper (2 m. 1863).
H. Bitter. Die Reform der Oper durch Gluck und Wagner. (1884).
A. Reismann. W. Gluck. (1882).
L. Nohl. Gluck und Wagner 1870.
H. Weltli. Gluck. Musiker Biogranhien (Recklam. Лейпциг).
H. Kretzschmar. Zur Verständnis Glucks. (Jahrbuch. Peters. 1903).
A. Wotquenne. Thematisches Verzeichniss der Werke Glucks. (1904).
A. Jullien. Le cour et l'opera sous Louis XVI (1878).
M. V. Grimm. Correspondance litteraire (16 v.) 1877—1882.
[*Leblond*]. Memoires pour servir à l'histoire de la revolution operée dans la musique par M le chevalier Gluck. (1781).
H. Abert. Piccini, als Buffokomponist. ihrb. Peters. 1903.
F. Vatielli. Riflessi della lotta Gluckista in Italia (Riv. mus. XXI).
Desnoiresterres. Gluck et Piccini. (1872).
E. Kurth. Die Jugendopern Glucks. Studien zur Musikwissenschaft, hrg v. G. Adler. (1913).
H. Weltli. Gluck und Calsabigi. Vierteljahresschrift für Muswis. 1891.
Maxtrend Gluck. Берлин. 1921.
Музыка эпохи великой Французской Революции.
Ж. Тьерсо. Песни и празднества великой французской революции (русский перевод Л. Жихаревой) Пбг. 1918.
Constant Pierre. Les Hymnes et chansons de la Revolution. (1904).
I. Thiersot. Rouget de Lisle. 1894.
A. Lamier. Rouget de Lisle. 1907.
M. Dietz. Geschichte des musikalischen Dramas in Frankreich während der Revolution. 1885.
F. Hellouin. Gossec et la musique française à la fin du XVIIIe siècle 1903.
Const. Pierre. Sarette et la origine de Conservatorie nationale de musique 1895.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ВТОРАЯ.

1. Иосиф Гайдн. Струнный квартет до Гайдна. Первый период творчества Гайдна. Гайдн—симфонист. Его оратории. Характер музыки Гайдна. Влияние Гайдна на дальнейшее развитие камерной и симфонической музыки. Изучение Гайдна. Его связь с славянской национальной музыкой. Гайдн и Россия.

2. В. А. Моцарт. Композитор эпохи рококо. Зальцбургское пленение. Поездка в Париж. Моцарт и Глюк. Оперные шедевры Моцарта. Моцарт, как симфонист и камерный композитор. Влияние Моцарта. Моцарт и русская музыкальная жизнь. Образ Моцарта в литературе. „Моцарт и Сальери“ Пушкина. Возрождение Моцарта.

3. Школа Гайдна и Моцарта. Их современники. Соперники Моцарта. Фортепианные виртуозы школы Моцарта—Клементи. Гуммель. Гесслер. Сольная инструментальная музыка. Переход от Моцарта к Бетховену.

Счастливая эпоха.

Вторая половина 18 столетия была во многих отношениях одной из счастливейших эпох в истории музыки. То были годы, когда музыка развивалась в атмосфере жизнерадостности беззаботного наслаждения, не в пошлом смысле этого слова, так как музыканты того времени отнюдь не могут быть причислены к „стану ликующих“, но в ином отношении, потому что они чувствовали себя близкими к какому-то неиссякаемому источнику новых форм и композиционной техники. Все давалось сравнительно легко, и мы не знаем эпохи, в которой можно было бы среди музыкантов встретить стольких превосходных знатоков своего дела, как в эту. Первое место в этой плеяде безусловно принадлежит *Иосифу Гайдну* (1732—1809), не только по удивительной легкости, но по разнообразию созданных им произведений и их формальному совершенству далеко превосходящему всех своих современников. Для немецкой науки Гайдн представляет интерес не только по своему абсолютному музыкальному значению, но и как первый композитор, упрочивший гегемонию немецкой музыки в тогдашней Европе. Популярность Гайдна совершенно затмила известность всех других немецких музыкантов: ни Бах, которого знал лишь небольшой кружок любителей серьезной музыки, ни Гендель, который, впрочем, нашел свою новую родину в Англии, не могли сравниться с ним в этом отношении.

И. Гайдн его положение среди немецких музыкантов 18 столетия.

Детство Гайдна.

Иосиф Гайдн, сын крестьянина, родился 1 апреля 1732 года в нижней австрийской деревне Рорау. Его отец, занимавшийся ремеслом каретника был большим любителем музыки и рано заметив талант своего сына отдал его восьмилетним мальчиком венскому капельмейстеру Рейтеру певчим в хор при соборе Св. Стефана. В интернате при церкви, существовавшем с 15 столетия, Гайдн получил некоторое, правда скудное, музыкальное и общее образование. Тем не менее мальчик стал очень рано сочинять музыку, руководясь теми образцами духовных композиций, которые ему приходилось исполнять в церкви и довольно многочисленными камерными произведениями и симфониями услышанными в придворных и частных концертах, высокомузыкальной уже

в тогдашние времена Вены. Пребывание Гайдна в хоре продолжалось до 1749 года, когда голос мальчика, вследствии перелома, стал пропадать. Воспользовавшись случайной шалостью Гайдна Рейтер удалил его из капеллы, заменив его в качестве солиста его родным братом Михаилом, известным впоследствии церковным композитором. Юноша был выброшен на улицу без всяких средств к существованию. От предложения Рейтера „сопранизироваться“ (то-есть подвергнуться кастрации) он наотрез отказался. Случайная помощь церковного певчего Шпанглера, почти такого же бедняка, как он, спасла его от голодной смерти. Несколько частных уроков на клавире, которым он владел уже с детства, дали восемнадцатилетнему юноше затем возможность снять комнатку на чердаке и занятьтя усердно композицией, к которой его влекло с ранних пор. Одно время он состоял аккомпаниатором у итальянского маэстро Порпора во время уроков пения. Благодаря последнему он познакомился с *Вагензейлем*, *Глюком* и *Диттерсдорфом*. В 1752 году впервые была исполнена публично его оперетта „Новый хромой дьявол“, сатира на венского импрессарио Афлиджио, написанная по заказу популярного венского комика Иосифа Курца. Постепенно имя Гайдна стало известным среди венских любителей, но только после десятилетнего ожидания он получил, наконец, постоянное место дирижера частной капеллы графа Морцина в Луковце (близь Пильзена). В этом же году он написал свою первую симфонию; первый же струнный квартет был сочинен Гайдном в 1750 году для любителя барона Фюрнберга. Новое обеспеченное положение было однако поводом для неудачного шага в его личной жизни—Гайдн женился очень несчастливо на Марии Анне Келлер, с которой жил в течение сорока лет в бездетном браке. В 1760 году он перешел на службу к князю Павлу Антону Эстергази в Эйзенштадт и после смерти последнего остался служить у его наследника Николая Эстергази. Гайдн занял место второго дирижера княжеской капеллы, состоявшей сначала из 16 человек, потом увеличенной до 30. С 1766 года он сделался первым дирижером ее, причем в его обязанности входило не только разучивание новых пьес, но и сочинение симфонической, церковной музыки и даже опер (их Гайдн сочинил не меньше 17). Своим положением Гайдн был очень доволен. „В качестве дирижера оркестра“, писал он впоследствии, „я мог производить разнообразные опыты, наблюдать, что̀ производит впечатление и, что̀ ослабляет его исправлять, дополнять, рисковать. Я был совершенно отделен от всего окружающего мира, и никто не смущал меня в моей работе, не досаждал мне и я должен был сделаться таким образом оригинальным композитором“. К этому времени известность Гайдна стала распространяться не только в Австрии, но и в северной Германии, Голландии,-Франции, Англии, Испании, Италии. Его композиции исполнялись повсюду и они охотно печатались различными издателями (Париж 1764, Амстердам 1765, Вена 1769). Особенно велика была известность Гайдна во Франции и Англии. Один из австрийских журналов называет его уже в 1766 году „любимцем нации“. Сам Гайдн продолжал служить Николаю Эстергази до кончины последнего. Только после упразднения капеллы его наследником Антоном (причем Гайдну была дана значительная пенсия) он предпринял, по настоянию своих друзей, поездку в Лондон для дирижирования шестью своими новыми симфониями. В Англии он встретил восторженный прием, был возведен в степень доктора музыки оксфордского университета и получила приглашение на вторую концертную поездку, которую предпринял в 1794 году. При проезде через город Бонн, на обратном пути в Австрию после первой

Первая оперета Гайдна.

На службе у кн. Эстергази.

Популярность Гайдна.

Поездки в Англию.

поездки в Лондон (в 1792 году), Гайдн познакомился с юным Бетховеном, который вскоре сделался его учеником. Большой материальный успех лондонских поездок способствовал тому, что Гайдн последнее десятилетие своей жизни провел в очень хороших условиях. Высшей точки своей славы Гайдн достиг исполнением двух своих ораторий „*Сотворение мира*“ (1799) и „*Времена года*“ (1801), написанных под влиянием знакомства с генделевскими. Гайдн скончался 31 мая 1809 года во время осады Вены французами.

Оратории.

Кончина.

Каталог Гайдна.

Гайдн — по премуществу инструментальный композитор. Каталог сочинений, им самим составленный в 1805 году, содержит: 118 симфоний, 83 квартета, 24 трио, 19 опер, 5 ораторий, 163 композиции для баритона (старинный струнный инструмент, вытесненный впоследствии виолончелью), 24 концерта для различных инструментов, 44 сонаты для клавира, 42 немецких и итальянских песен, гармонизацию 365 старошотландских песен и еще целый ряд всевозможных дивертисментов, фантазий, каприччио для различных инструментов, большое количество вокальных канонов, 25 месс и других церковных композиций. Список этот составлен Гайдном по памяти и наверно далеко не полон. В настоящее время насчитывается, например, 124 симфонии Гайдна. К тому часть рукописей Гайдна погибла в 1779 году во время пожара замка Эстергази. Но такая плодовитость, как мы видели, явление частое у композиторов 18 столетия. Ни в области симфонической музыки, ни в квартетной Гайдн не является, в сущности говоря, революционером. Двойной тематизм сонатной формы, последовательность частей в симфонии он заимствовал у мангеймцев. Главная заслуга Гайдна — в окончательном установлении формы сонатного аллегро и в последовательном проведении принципа тематической разработки, которая в его произведениях получает впервые большое художественное значение. Несомненно, что Гайдн столько же опирается на немецкую школу, сколько на итальянских инструментальных композиторов, к которым он близок в отношении мелодическом Но здесь нужно учесть то обстоятельство, что Гайдн, повидимому, с детских лет проникся песнями тех полуславянских племен, которые населяют нижнюю Австрию. Этот народно-песенный элемент очень силен в его инструментальных композициях, особенно в финалах его симфоний. Быть может, впрочем, некоторые новейшие исследователи заходят слишком далеко, желая доказать, что все его мелодическое изобретение опирается преимущественно на славянскую песнь.

Заслуги Гайдна в инструментальной музыке.

Народно-песенный элемент в музыке Гайдна.

Итальянское влияние сказалось на драматизации симфонического языка Гайдна. Вспомним, что и самая симфония обязана своим происхождением опере. Характерно для симфонической музыки Гайдна, что в ней воспринимаешь не только отдельные звуки и аккорды, а совершенно индивидуальный художественный темперамент; можно даже сказать, что им присуща известная театральность. Все это результат с одной стороны рефо мы инструментальной музыки, произведенной мангеймцами, а с другой, конечно, личных особенностей его таланта. С первых же симфоний у Гайдна чувствуется, уклон к характерному, что нашло свое отражение в тех програмных заглавиях, которые многочисленные симфонии Гайдна получили у его современников. Сам Гайдн говорил, что он в своих симфониях стремился изображать различные „моральные характеры“. Вершину симфонического творчества Гайдна, представляют его, так называемые „парижские“ симфонии, написанные в 1784 году по заказу дирекции „олимпийской ложи“ и 12 лондонских симфоний, которые еще поныне известны всякому любителю музыки. В этих симфониях богатая, свободная мелодика Гайдна, его

Театральность симфоний Гайдна.

Изображение моральных характеров.

искусство музыкальной диалектики и тонкое чувство оркестрового колорита гармонично сочетаются между собой. Для „английских" симфоний Гайдн пользуется флейтой, двумя гобоями, кларнетами, фаготами, валторнами (в отдельных случаях число последних доходит даже до четырех), трубами и литаврами. В развитии иструментальной краски, как выражения, симфония Гайдна занимает очень важное место. Известно, какое большое влияние имели его симфонии на Бетховена, как в отношении искусства инструментовки, так и в смысле *свободной тематической разработки*: в искусстве Гайдна окончательно завершается тот знаменательный в истор и музыки переворот, который в середине 18 столетия заменил прежний связный контрапунктический стиль совершенно иным мелодико-гармоническим.

Инструментовка Гайдна.

Свой первый квартет Гайдн написал в 1750 году (год кончины Иоганна Себастьяна Баха). Нельзя сказать, чтобы он явился бесспорно изобретателем этого рода композиций. Почти все немецкие и итальянские авторы, сыгравшие роль в развитии симфонии, писали также камерную музыку. Уже предшественниками Гайдна была установлена типичная последовательность четырех частей--наследие старой сюиты--и самый ансамбль четырех струнных инструментов встречается уже у Саммартини, Тартини, Телемена („quadri") и Фр. Фаша (1688 — 1758) (последний имеет также большое значение, как автор превосходных оркестровых сюит и увертюр). Эти предшественники современного струнного квартета носили различные названия: (*кассации*, название, толкуемое по разному—вероятнее всего „прощание"), *серенад*, *нотурнов*, *партит*, *дивертисментов*. Те же названия встречаются и в ранних квартетах Гайдна. „Кассации" и „нотурны" доказывают, что квартеты исполнялись в виде уличных серенад, обычай столь же распространенный в 18 столетии в Вене, как в Италии. Естественно, что в таких композициях элементы танца и марша, а также песнеобразные части должны были играть большую роль. С другой стороны условия их исполнения заставляли отказываться от сопровождающего клавишного инструмента, и это изгнание клавесина в качестве аккомпанирующего инструмента, как из квартетной музыки (то есть камерной музыки без самостоятельного участия клавишного инструмента), так и из симфонического оркестра, было проведено окончательно Гайдном. Место клавесина—салон, а не улица.

Квартеты Гайдна.

Уличные серенады.

Гайдн—автор квартетов—тот же, что и Гайдн сифонист. Жизнерадостность, свежесть музыкальных идей, неиссякаемая мелодичность пользование народными мелодиями—всегдашние аттрибуты его квартетов. Схема сонатного аллегро проведена в них столь же отчетливо, как и в симфонии, и мы можем ясно различить в ней все *три* ступени движения: изложение тем, их разработку и повторное изложение. Замечательным мастерством, достигнутым путем упорной работы, блещут разработки в гайдновских квартетах, удачно сочетающие полифонию с мелодичностью письма. Особенно интересны в этом отношении его, так называемые, „русские квартеты" (они посвящены были „великому князю Павлу Петровичу"): искусство, с которым здесь использована движущая сила, заключенная в мотиве, поразительно даже для такого виртуоза музыкальной диалектики, как Гайдн. Особенно хорош в этом отношении второй Es-дурный квартет. Остальная камерная музыка Гайдна, его трио, клавирные сонаты приятны, но все же не возвышаются до художественного уровня квартетов. Одна из лучших клавирных композиций Гайдна, интимно меланхолические F-moll-ные вариации для клавира, образец искусства Гайдна видоизменять ос-

Характер Гайдновских квартетов.

„Русские" квартеты.

Клавирные композиции.

новной напев, извлекая из него ряд глубокосодержательных разнообразных звуковых картин.

Много сделал Гайдн также и для вокальной музыки. Уже на пороге старости он создал два своих популярнейших произведения „Сотворение мира“ (1797) и „Времена года“ (1800). Им предшествовало

Оратории. более раннее произведение ораториального стиля „Il ritorno di Tobia“ (1774) на итальянском языке. От генделевских ораторий они отличаются своим эпико-лирическим складом; скорей всего их можно сравнить с последней оперой Моцарта „Волшебная флейта“. Оркестр в этих обоих ораториях играет очень значительную роль, какая ему никогда не отводилась до Гайдна. Для настоящего времени более привлекательны „Времена года“, пасторальная оратория, рисующая чрезвычайно живыми красками жизнь крестьянина в такой непосредственности и с таким чутьем народной психики, что в этом отношении она может быть названа апофеозом трудовой жизни. Тема „Сотворения мира“—

Оратории Гайдна. изобразить сотворение мира из хаоса более грандиозна. И надо сказать, что отдельные моменты этой трудной для художника задачи Гайдн разрешает с гениальной простотой. Сюда относится знаменитое фортиссимо хора, изображающее появление света. Обе последние оратории Гайдна написаны на английские тексты, переведенные для Гайдна любителем музыки ван-Свитеном, сыгравшем известную роль в биографиях Гайдна, Моцарта и Бетховена. Оратория „Семь слов спасителя“, (1785 года) представляет собою переработку семи струнных инструментальных адажио, написанных для сопровождения богослужения по заказу епископа в Кадиксе. Обработка была сделана с помощью пас-

Оперы Гайдна. сауского придворного капельмейстера Иосифа Фриберта. Что касается опер Гайдна, то недавно стали делаться попытки оживить некоторые из них. Большинство из них предназначалось для театров марионеток, и в последние годы перед мировой войной в мюнхенском художественном кукольном театре с большим успехом шла прелестная комическая опера Гайдна „Lo speziale“ („Аптекарь“).

Оптимизм Гайдна. Как в своих инструментальных произведениях, так и в ораториях, Гайдн является выразителем духа 18 века: убежденным оптимистом, остроумным „собеседником“, всегда жизнерадостным и склонным к шутке. Но было бы ошибочно видеть в музыке Гайдна одну только радостную сторону. Достаточно указать лишь на ряд симфоний, сосредоточенных и проникнутых временами глубокой скорбью, например симфонию e moll—1763 г., характерную cis moll‘ную симфонию („прощальную“ 1772 г.), мрачную G moll‘ную „парижскую симфонию“, получившую нелепое название „La poule“, потому что некоторые места в финале напоминали парижанам кудахтанье курицы и т. д. Первым аллегро своих симфоний Гайдн предпосылает обычно мечтательное вступление, серьезно настраивающее слушателей—прием, впоследствии развитый Бетховеном.

Историческое значение Гайдна. Историческое значение Гайдна огромно. Невозможно проследить во всех подробностях его влияния на отдельных композиторов, ибо созданные им симфонии и квартеты—основа всего дальнейшего развития инструментальной музыки. Новизна гайдновского письма заключалась, как мы уже говорили, в усилении разработки, то-есть в искусстве развивать, анализировать и комментировать определенную тему, производить над нею тот логический процесс, который филологи на-

Отдельные части его симфоний. зывают „экзегетикой“. Медленным частям Гайдн придал совершенно новый вид, на почве вариационного искусства, приспособление к сонатному характеру первой части с более сжатой разработкой. Менуэты у Гайдна выдержаны в народном духе и такой же характер носят за-

ключительные „рондо“, хороводы, внутри которых вращается упорно повторяемая основная тема. В этих заключительных частях встречается одна показательная для Гайдна черта—его стремление поражать слушателя неожиданностями. В его композициях ясно сказываются признаки гениальности, смелая творческая фантазия и последовательность художественного мышления, умеющего сочетать свободный полет воображения с логикой форм. Такой художник призван был воздействовать на многие поколения музыкантов, начиная с своих современников вплоть до конца второй половины 19 столетия. Моцарт, например, говорил, что Гайдн „единственный мастер, у которого он изучил квартетный стиль“ (из его симфоний наиболее блика к гайдновским образцам большая Es dur'ная—„Лебединая песнь“). Известно, что Бетховен довел гайдновский метод разработки до совершенства, лучшим образ цом чего может послужить первая часть его пятой симфонии. Излюбленное у Гайдна применение пиано во вступительных тактах после адажио повторяется не только у Бетховена, но и во всей симфонической музыке 19 столетия. Расширение модуляционного плана аллегро и гениальное чутье к родству тональностей между собой также предвосхищает Бетховена. Бетховенской неукротимой энергией дышут и последние симфонии Гайдна, где можно найти аналогии к вариациям „эроики“ и адажио 9 симфонии. Гайдновский финал нашел свое дальнейшее развитие у Брукнера. Велико было также влияние Гайдна на французскую музыку, особенно на Керубини (медленные вступления к первому симфоническому аллегро). О Глюке мы говорили уже выше. Гайдновская энергия тематической разработки зачастую самого незначительного материала возрождается в симфониях Брамса, любовь к народным плясовым ритмам—у Малера. Наконец, нельзя не отметить влияния гайдновской клавирной сонаты на современную французскую фортепьянную музыку, где у Дебюсси, (последние сонаты) и Равеля (сонатина) замечается явный уклон к сжатому гайдновскому сонатному типу. В России произведения Гайдна сделались известными в конце 18 столетия. Впервые одна из гайдновских симфоний исполнялась в Петербурге в 1791 году и приобрела большую популярность. Открывшееся в 1802 г. в Петербурге Филармоническое Общество на первых же порах своей концертной деятельности с огромным успехом исполняло гайдновское „Сотворение мира“, в честь чего в 1808 году выбита была особая медаль, доставленная композитору. В 1809 г. последовала вторая оратория Гайдна „Четыре времени года“. Исполнением в четыре руки гайдновских квартетов Глинка развивал свой вкус к камерной музыке...

Логика форм.

Гайдн и Бетховен.

Внимание на французскую музыку.

Гайдн и петербургское филармоническое общество.

Жизнь и творчество Моцарта тщательно исследованы, и результаты специальных работ о Моцарте настолько хорошо известны публике и столь часто излагались в различных популярных сочинениях, что едва ли необходимо повторять для читателя настоящей книги подробности биографии композитора. Необходимо, однако ж, заметить, что биографические данные о Моцарте, установленные трудами его главного исследователя *О. Яна*, подверглись некоторому пересмотру в книге *Т. де Визева* и *Ж. де Санфуа* (1912), а также в последнем, только что (1922) вышедшем, новом издании труда О. Яна, совершенно переработном Г. Абертом, и в новейшей монографии о Моцарте *Людвига Шидермейра* (Мюнхен, 1923), Таким образом требуется исправление традиционно принятых данных о Моцарте.

Биографические труды о Моцарте.

Юность Моцарта.

Вольфганг Амадей Моцарт родился 27 января 1756 года в Зальцбурге. Опубликованная „Моцартеумом“ (музеем памяти Моцарта в родном его городе) родословная композитора показывает, что Моцарт происходил из пролетарской среды, и что большинство его родственников принадлежали к беднейшему городскому классу. Первые уроки музыки он получил у своего отца *Леопольда Моцарта* (1719-1787), превосходного музыканта, автора знаменитого в свое время „Опыта основательной школы игры на скрипке“. Когда Вольфгангу Амедею было всего шесть лет он вместе с своей сестрой Анной (1755—1827), одаренной также выдающимся талантом к музыке, был отцом взят в большую артистическую поездку в Мюнхен, Вену, Париж, Лондон, Амстердам и Гаагу. Это турнэ продолжалось четыре года (1762—1766), и маленький Вольфганг Амедей вызывал повсюду сенсацию своим удивительным слухом, музыкальной памятью и талантом к импровизации. В Лондоне мальчик познакомился с Иог. Христианом Бахом, композиции которого произвели на него очень сильное впечатление. В Лондоне он уже сочинил ряд камерных произведений, три симфонии, (долгое время ему ошибочно приписывалось сочинение еще одной, четвертой, только скопированной им у английского симфониста Абеля см. гл. 20). Первые композиции Моцарта, написанные под сильным влиянием модного в то время в Париже композитора Шоберта, четыре сонаты для клавесина и скрипки (на титульном листе было помечено „I. G. Wolfgang Mozart de Salzbourg, agé de sept ans“), вышли в печати, когда ему было всего лишь восемь лет. Через два года после возвращения из этой концертной поездки (1768 году) Моцарт получил от австрийского императора первый заказ на сочинение оперы „La finta semplice“ („Наивная невинность“). Вскоре он сочинил также маленький немецкий зингшпиль „Bastien et Bastienne“ „Бастьен и Бастьена“ (текст пародия на водевиль Руссо), исполненный в частном кругу, а 7 декабря 1768 года, двенадцатилетним мальчиком, дирижировал сочиненными им мессой и офферторием на торжестве открытия в Вене нового приюта. В этом „зингшпиле“, начатом вероятно еще за год раньше в Зальцбурге, примечательны две вещи, во первых—удивительная легкость и естественность декламации, а во вторых то, что в увертюре встречается тема, в точности совпадающая с главной, темой „героической“ симфонии Бетховена. Кроме того в Зальцбурге им сочинен был ряд церковных композиций и музыка на латинскую комедию „Apollo et Hyacintus“ для местного университета. В 1700 году мы встречаем упоминание четырнадцатилетнего Моцарта концертмейстером. В 1769 года Моцарт вместе с отцом предпринял поездку в Италию, имевшую для развития его музыкального таланта огромное значение. Они посетили Верону, Милан, Болонью, Флоренцию, Рим и Неаполь. В Болонье юный Моцарт получил хвалебный аттестат от величайшего теоретика того времени падре Мартини. В Риме он по слуху записал знаменитое, ревниво охраняемое папской капеллой, „Miserere“ Аллегри, партитура которого не выдавалась никому, в Неаполе ему пришлось снять с пальца кольцо, ибо суеверная публика полагала, что оно дает юному виртуозу сверхестественную силу. В Болонье, после блестяще выполненной письменной задачи, он был избран членом Филармонической Академии; папа пожаловал ему орден золотой шпоры, а в Милане ему был сделан заказ на оперу. Эта триумфальная поездка дала Моцарту общирное знакомство с итальянской оперой и церковной музыкой. Заказанная для Милана опера „Mitridate re di Ponte“ исполнена была впервые 26 сентября 1770 года с огромным успехом, сопровожд вшим ее впродолжении двадцати дальнейших повторений. В последующие два года он сочи-

Поездка 1762-1766

Первые композиции.

„Бастьен и Бастьена“.

Поездка в Италию.

Избрание Филармонической Академии.

нил еще маленькую кантатообразную торжественную оперу „Ascanio in Alba“, одержавшую победу над оперой знаменитого Гассе. Последней оперой, написанной Моцартом для Италии, была „opera seria“ „Lucia Silla.“ Все оне написаны в старом условном итальянском оперном стиле. Маленький маэстро восхищал свои: итальянских слушателей знаменитым „chiaroscura“, то есть прекрасным соотношением „темной“ и „светлой“ музыки—речитатива и арий. Во время своего последнего пребывания в Италии (1772—1773) Моцарт написал 6 замечательных сонат для клавесина с аккомпаниментом скрипки, оставшихся до последнего времени неизвестными. На них впервые должное внимание обратили *Т. де Визева* и *Т. де Сан-Фуа*, правильно их датировавшие. Моцарт все время оставался придворным капельмейстером и концертмейсте ом архиепископа зальцбургского Сигисмунда. Последний скончался в 1772 году и пост его занял граф *Иероним Коллоредо* „приобретший в истории музыки печальную известность своим недостойным обращением с Моцартом“, как выражается О. Ян. Для торжества в‘езда графа в Зальцбург Моцарт сочинил торжественную оперу „Le sogno di Scipione“ („Сон Сципиона“). Новый архиепископ воспротивился дальнейшим концертным поездкам своего гениального концертмейстера. В 1775 году Моцарту удалось еще вырваться из зальцбургского „пленения“ в Мюнхен для постановки, заказанной баварским курфюрстом оперы „Le re pastore“ („Король—пастух“). В том же году в Зальцбурге была написана „Le finta giardiniera“ („Садовница из за любви“). В 1773 году возникли хоры для героической драмы. „König Thamos“ („Король Фамос“), действие которой происходит в Египте. В 1777 году Моцарт отказывается от должности капельмейстера и предпринимает в сопровождении матери поездку в Париж. По дороге он останавливается в Мангейме, где слушает знаменитый оркестр, под управлением *Игнаца Гольцбаура* и *Христиана Каннабиха*, произведший на него сильнейшее впечатление. Результаты знакомства с мангеймской оркестровой школой местной оперой и мелодрамами Бенда (при вторичном посещении Мангейма на обратном пути из Парижа), сказались на всем его дальнейшем творчестве. Кроме того к Зальцбургу его приковывала еще и первая неудачная любовь к певице *Алоизии Вебер* (он женился впоследствии на ее сестре Констанции). Для *Алоизии Вебер* он сочинил прекрасную концертную арию „Non sò donde, viena“. Ожидаемого успеха в Париже Моцарт не имел, но в художественном отношении чрезвычайно важным было его знакомство с операми Глюка. В Париже на „concert spirituel“ исполнена была одна из малозначительных его симфоний. Смерть матери, скончавшейся в Париже, заставила его скоро возвратиться в Зальцбург. Вскоре он получил заказ на новую оперу для Мюнхена. То был „Idomeneo“ („Идоменей“), обозначающий переход к творческой зрелости Моцарта. Опера исполнена была в январе 1781 года. В том же году Моцарт окончательно оставил службу зальцбургского архиепископа и переехал в Вену. За последние годы пребывания в Зальцбурге им написано было много камерной и симфонической музыки, церковных произведений и опера „Zaide“ (1779). В 1782 году Моцарт женился на Констанции Вебер. В 1781 году сочинен был его гениальный зингшпиль „Belmonte und Constanze, oder die Entführung aus dem Serail“ („Бельмонте и Констанция или похищение из Сераля“), в заглавии которого приводится имя его невесты. За „Похищением“ последовала маленькая музыкальная комедия „Импрессарио“ (1786), а 1 мая того же года поставлена была впервые его „Свадьба Фигаро“, „Le nozze di Figaro“, на либретто да Понте, переделка комедии Бомаршэ „Le mariage de Figaro“. „Don Giovanni“ тоже на текст да Понте, написанный Мо-

После пос пребывание в Италии.

Сонаты для клавесина.

Зальцбургское пленение.

„Идоменей“

Последние годы жизни

цартом, по заказу антрепренера Бондини для Праги, впервые шел там 29 октября 1787 года. Последними операми Моцарта были: „Cosi fan tutte“ („Все они таковы“ 1790), „La Clemenza di Tito,“ написанная для коронации Леопольда II в 18 дней и „Die Zauberflöte“ („Волшебная флейта“), премьера которой состоялась 30 сентября 1791 года, за три месяца до кончины композитора. Последней моцартовской работой был „Реквием“, законченный его учеником Зюсмейером. Моцарт скончался 5 декабря 1791 года воспаления мозга 36 лет от роду. Творческая энергия, проявленная им за его короткую жизнь, изумительна. Моцарту приписывается не менее 754 музыкальных произведений, из коих 132 не совсем достоверны. Из 622 произведений, безусловно принадлежащих Моцарту, 26 до сих пор не найдены, а 14 не изданы. Список сочинений Моцарта заключает в себе: оперы и кантаты, отдельные арии, песни, каноны, инструментальные произведения всех родов—симфонии, сюиты, балетную музыку, дивертисименты, танцы, концерты для фортепьяно, скрипки и других инструментов, камерную музыку для разных ансамблей с участием фортепьяно и без него, сонаты, вариации для фортепьяно—соло и фортепьяно со скрипкой, мессы, мотетты и другие церковные композиции, наконец, реквием. С ним сошел в могилу последний универсальный гений музыки. Все роды музыки, которые были созданы до него историческим развитием, нашли свое отражение в творчестве Моцарта и праздным был бы спор о том, в какой из этих областей ярче всего проявился его гений. Его имя—синоним музыкального совершенства, и нет той музыкальной художественной формы, в которой он не создал бы недосягаемо прекрасных образцов.

Список сочинений Моцарта.

Универсальный гений музыки.

Первые симфонии.

Первые свои симфонии Моцарт написал в восьмилетнем возрасте, чутко отражая все художественные впечатления: он в детских своих симфониях дает отголоски наиболее популярных авторов-симфонистов тех стран, где ему пришлось побывать. Andante первой его симфонии, сочиненной после посещения Парижа, явно подражает популярному там „мангеймцу“ *Шоберту* (жившему в Париже от 1720 по 1767 год). Две следующие симфонии (лондонские), проникнуты веянием стиля Иоанна Христиана Баха. Крайне интересно проследить в них первые проблески самостоятельной-творческой личности Моцарта. Симфонии, написанные во время первого пребывания его в Вене, уже свидетельствуют о влиянии Гайдна. Настоящей художественной зрелости в области симфонического творчества Моцарт достигает лишь в последнее десятилетие своей жизни, а именно, в семи симфониях, написанных после 1782 года. Его шедеврами считаются три большие симфонии: Es-dur, G-moll, C-dur (1788). Первая из них—единственная, в которой Моцарт применил кларнет—ближе всего к гайдновским образцам. Симфонии же C-dur и G-moll—чистейшее проявление моцартовского гения. Характерным для него является не столько своеобразие разработки тем, сколько самый их выбор. Моцарт внес в симфонию элемент, который современники его называли „кантабельностью.“. Достаточно вспомнить G-moll'ную симфонию, чтобы ясно представить себе смысл этого выражения. Мягкая певучесть не только второй „женственной“ темы (которая со времен Моцарта и носит название „певучей“), но и первой энергичной-мужественной—неизменный признак моцартовского письма. Еще в первой половине 19 столетия (в 1826 г.) *Негели* упрекал Моцарта в том, что он не чисто инструментальный композитор, „ибо смешивает кантабельность со свободной игрой инструментальных идей на тысячу ладов.“ Из трех вышеназванных симфоний G-moll'ная самая интимная, и, быть может, одно из самых мрачных произведений во всей музыкальной литературе: настолько

Влияние Гайдна.

Три большие симфонии.

„Кантабельность“

сосредоточенно-элегично ее основное настроение. C-dur'ная, обычно называемая „Юпитер" действительно стоит на олимпийской высоте совершенно исключительного контрапунктического мастерства. В последней части этой симфонии Моцарт проводит небывалое ни до, ни после него соединение тройной фуги с сонатной формой. Красота этой последней симфонии Моцарта, сорок первой по счету, доступна только знатокам, вследствие чрезвычайной деликатности и детальности контрапунктического письма. В передаче эмоциональных оттенков Моцарт, верный ученик мангеймцев, достигает здесь удивительного разнообразия, слушателю трудно уследить за течением меняющихся настроений. Ясный, наивный оптимизм Гайдна преодолен у Моцарта окончательно. Кроме трех, хорошо известных всякому любителю больших симфоний, Моцарт написал еще 38, из которых многие заслуживали бы значительно большего внимания чем то, которое им обыкновенно уделяется. Среди них последним симфониям Моцарта ничем не уступают: D-dur'ная № 35 („с менуетом"), в которой имеется грандиозное аллегро, более ранняя первая G-moll'ная (№25), написанная семнадцатилетним юношей в полном обладании высокого мастерства, вторая d-dur'ная симфония („без менуета") № 38. В этих симфониях встречаются целиком певучие аллегро, точно задуманные для оперной сцены. (Гайдн всегда мыслил инструментально). Есть одна черта, встречающаяся у Моцарта и совсем чуждая его предшественнику, это умение сразу переходить от патетической выразительности к спокойной выдержке. В ней сказывается сын галантного века, умеющий скрывать за любезной улыбкой свои настоящие чувства.

Три последние симфонии. Характер симфонического письма. Ранние симфонии Моцарта.

Изящество письма, его поразительная легкость и стремление к филигранности музыкального узора характерны для Моцарта. Его техника—живопись миниатюриста, и действительно при изучении симфоний Моцарта любуешься каждым отдельным тактом, тончайшим разветвлением голосов и полным отсутствием какого бы то ни было шаблона. Каждая отдельная нота живет, как составная частица певучего целого. Мелодическая изобретательность Моцарта совершенно свободна. Он почти никогда не пользуется народной мелодикой, как это любил делать Гайдн. Мелодия бьет у него неиссякаемым ключем. Характерно следующее довольно часто наблюдаемое у Моцарта явление: за сонатным аллегро после экспозиции следует не разработка, а фантазия с новыми темами, об'единенными с предыдущими известным сродством настроений, а затем, как обычно, идет реприза. Моцарт совершенно беззаботно расточает свои идеи, которыми он располагает всегда в изобилии.

Техника Моцарта. Мелодика Моцарта.

Технику квартетного письма Моцарт усвоил себе с такой же изумительной легкостью, как и симфоническую. Свой первый квартет он написал в четырнадцатилетнем возрасте. Квартеты Моцарта больше всего пугали его современников. В них Моцарт действительно смел до чрезвычайности, не страшась никаких полифонических трудностей и самых резких созвучий, недаром о них говорилось, что квартеты эти предназначены для людей со стальными слуховыми органами. Всего Моцартом написано 23 квартета. Не без основания он утверждал, что искусству писать квартеты он научился у Гайдна. 6 квартетов, написанных им в 1773 году в Вене, и другая более поздняя, посвященная Гайдну серия, (1783—1785), близко примыкают к контрапунктическим квартетам последнего. Но в них почти совершенно отсутствует та популярная, заимствованная у народной песни мелодика, к которой так часто прибегает Гайдн. Мелодия Моцарта сдержаннее, возвышеннее гайдновской, и в некоторых из них энергией и логиче-

Квартеты Моцарта. Влияние Гайдна.

ской силой разработки значительно превосходит своего учителя. К лучшим достижениям Моцарта в этой области относятся вступительная часть к квартету C-dur с терпкими задержаниями, и очаровательные финалы G-dur и Es-dur'ных, в которых грация спорит с абсолютным совершенством полифонического письма. В отношении остальной камерной музыки Моцарта нужно отметить, как особо для него характерную черту, любовь к смешанным, струнно-духовым, или чисто духовым ансамблям. Можно только пожалеть, что трудность исполнения их в камерной обстановке лишают современного слушателя знакомства с этими изысканнейшими образцами инструментальной звучности. Из ансамблей с фортепьяно—лучший фортепианный квартет G-moll, как все композиции Моцарта в этой тональности, проникнутый скорбными настроениями.

Духовые ансамбли.

Фортепианный квартет.

В некоторых фортепьянных произведениях Моцарт является старшим братом Бетховена. Сюда относятся „соната-фантазия" C-moll, глубоко трагическое произведение, близкое по духу к G-moll'ной симфонии, две небольшие четырехручные и мало известные широкой публики фантазии F-moll, предназначавшиеся для часов с музыкальным механизмом(!) Вообще четырехручные композиции Моцарта, пожалуй, лучшее из того, что он написал для фортепиано, но этим, конечно, не умаляется значение его прекрасных сонат (например F-dur, D-dur, A-moll), фантазий и вариаций для фортепиано в две руки, где музыкальная его изобретательность проявляется в полной мере, правда, лишь в вещах свободных от внешних влияний более старых мастеров (в том числе и Ф. Э. Баха). Четырехручные композиции до Моцарта писали *Иоганн Христиан Бах*, *Мютель* и *Бенда*. Формы фортепьянного концерта Моцарт приблизил к симфонии, отводя в них значительную роль оркестру при возможно полном использовании солирующего инструмента. Ближе всего к характеру его симфоний подходят средние части этих концертов, в которых Моцарт заставляет петь инструм нты почти человеческим голосом. Надо однакож заметить, что первые четыре концерта Моцарта не оригинальные произведения, а переработки сонат Иоганна Шоберта. Полное свое обаяние еще до нашего времени сохранили концерты D-moll (20) и D-moll (24)—подлинные человеческие документы „эпохи молодого Вертера". Всего Моцартом написано 27 концертов; начиная с пятого (1773), [вернее, первого оригинального концерта Моцарта] он вводит сопоставление двух тем. К фортепьянным концертам примыкает еще серия семи скрипичных, и романсообразное анданте для флейты (один—чудесно меланхолического колорита), очаровательный концерт для флейты и арфы, сочиненный во время пребывания в Париже, четыре концерта и рондо для валторны, концерты для фагота и гобоя.

Фортепианные сонаты.

Концерты.

Инструментальные концерты.

Все нами до сих пор изложенное свидетельствует о большом значении Моцарта в качестве инструментального композитора. Но при всей любви к инструментальному творчеству Моцарта нельзя отрицать того, что все же путь к его истинному пониманию в его вокальной музыке, в чем он и сам был убежден. Есть известная аналогия между музыкальным развитием Моцарта и Глюка. Оба они начали с подражания господствующей итальянской школе, и только в конце своей деятельности создали произведения, еще поныне не потерявшие своего живого художественного смысла. Разница только в том, что Глюку суждено было дожить до глубокой старости, Моцарт же дошел до художественной зрелости на грани юношеского возраста (26 лет). Вполне естественно, что, не окрепнув еще достаточно, Моцарт воспитывал себя на примерах лучших итальянских композиторов своего времени (*Леонардо*

Вокальное творчество Моцарта.

Моцарт и Глюк.

Винчи, Махо, Траэтта и других). Дальнейшее влияние оказала на него фран-цузская комическая опера (*Дуни, Монсиньи, Гретри*). Следы этого влияния мы можем заметить не только на юношеских операх Моцарта, но и на таком совершенно самостоятельном произведении, как „Похищение из Сераля". С музыкальными драмами Глюка Моцарт познакомилсяво время своего второго пребывания в Париже (1778). Это знакомстводля него тоже не прошло бесследно для „Идоменео" (1781) и „Волшебной флейты" (1791).

Влияние французской комической оперы

И все-таки в истории музыки трудно найти двух оперных композиторов столь не похожих и чуждых друг другу в самом понимании своей задачи, как Моцарт и Глюк. Глюк полагал, что, садясь писать оперу, необходимо забыть о своем призвании музыканта. Моцарт же, напротив того, был убежден, что „поэзия—прислужница музыки". В мае 1783 года Моцарт выразил желание сочинить итальянскую оперу—буф „очень комичную в целом и если возможно, с двумя очень хорошими женскими ролями. Одна из них должна быть seria, а другая mezza carattere, но по своему достоинству обе роли должны быть одинаковы. Третья женская персона может быть совсем buffa так же, как и все мущины, если это необходимо". Такое распределение ролей было навеяно ему впечатлением от одной хорошей итальянской комической труппы, которую ему пришлось видеть. И что же? Через несколько лет он нашел такое распределение персонажей в комедии Бомарше „Свадьба Фигаро", о которой Наполеон сказал, что она была первым действием великой Революции. Это подход, выражаясь языком современной эстетики, чисто *формальный*, и тем не менее Моцарт, ни единым словом не обмолвившись о необходимости реформы оперы, сделал исторически гораздо больше для практического осуществления этой реформы, чем его предшественник Глюк. Его музыка настолько гениально углублена, а звуковой язык настолько гибок, что мельчайшие подробности драматической характеристики выражаются в его оперных партитурах с поразительной естественностью и простотой совершенно непререкаемо. Гармоничность всего творческого процесса у Моцарта была такова, что музыкальная стихия у него абсолютно сливается со словом—сюжетом. Он пожалуй, как никто из из композиторов, обладал способностью мыслить музыкальными образами. Каждый драматический момент у него сливается с определенно мелодическими представлениями. Моцарт одновременно и великий скульптор (все его сценические образы производят впечатление законченной пластической красоты) и вместе с тем замечательный живописец настроения, так как от него не ускользает ни малейшая подробность в душевных переживаниях действующих лиц. Благодаря этому Моцарт с легкостью строит сложнейшие, с чисто музыкальной стороны, ансамбли, и в этом отношении он не имеет соперников. Но сколь ни сложны его ансамбли мы никогда не найдем в них голосов, имеющих целью одну лишь поддержку гармонии. Все голоса принадлежат живым персонажам: сила и самобытность драматического выражения сочетаются у него с законченностью форм. Равновесие между этими двумя моментами у Моцарта найдено идеально.

Разное понимание задач у Моцарта и Глюка.

Замысел „Свадьбы Фигаро".

Слово и звук у Моцарта.

Скульптурность моцартовских образов

Моцартовские ансамбли.

Разнообразие оперных форм у Моцарта—поразительно. В детстве он написал несколько торжественных „серенад" и, подражая французскому водевилю, очаровательный зингшпиль „Бастьен и Бастьена" (1768). На почве же немецкого зингшпиля создалась „Волшебная флейта", поднявшая этот наивный жанр до высоты музыкальной мистерии (теперь даже не верится, что опера эта шла впервые в виде „Singspiel'я"). Первое зрелое произведение Моцарта „Идоменео" было написано под

Оперные формы Моцарта.

впечатлением античных трагедий Глюка. Три образцовых оперы Моцарта: „Свадьба Фигаро“ (1785), „Дон-Жуан“ (1787), и „Cosi fan tutte“ (1790)—„*веселые* оперы“—занимают промежуточное место между opera seria и buffa. Но как удивительно слиты в этих операх все художественные преимущества неаполитанской школы с грацией, остроумием французов, сколько в них глубокой потрясающей драматической правдивости и простоты! Знаменитый немецкий дирижер конца 19 столетия, *Феликс Моттль*, много содействовавший возрождению интереса к Моцарту, говорил, что считает его „глубочайшим из людей“. Действительно, музыка Моцарта проникает в самые потаенные глубины

Совершенство техники

человеческой души. Совершенство техники делает для него доступными самые разнородные психологические темы придает его фантазии исполинский размах—демонический образ Дон-Жуана и детски наивная фигура Папагено! С какими жалкими текстами приходилось иногда иметь дело Моцарту: вспомним, например, совершенно бездарную стряпню либреттиста „Cosi fan tutte“ или сценарий „Волшебной флейты“, пригодный разве для публики третьестепенного театра, кто кроме Моцарта мог бы придать этим текстам художественную жизнеспособность? Еще одна черта моцартовских опер должна быть отмечена здесь

Драматизация оркестра.

же: это его умение драматизовать оркестр, проявляющееся в его операх еще больше, чем в его симфониях. Лучше всего достоинство моцартовской инструментовки охарактеризовал Рихард Вагнер, говоря: „Моцарт вдохнул в свои инструменты живое веяние человеческого голоса, к которому склонялся его гений с особой любовью. Он влил в

Вагнер о Моцарте

самое сердце мелодии неиссякаемый источник богатой гармонии, стремясь чисто инструментальной мелодии придать ту глубину чувства и сердечность, которая составляет неизменный источник выражения человеческого голоса, льющегося из глубины сердца“.

Реакционный элемент в музыке Моцарта

Восхищаясь всеми чарами моцартовской музыки нельзя, однако ж, упускать из вида, что исторически Моцарт представляет собою реакцию против реформы Глюка и всей той огромной работы в деле осуществления музыкальной драмы, которым руководились прогрессивные композиторы конца 18 столетия. Моцарт, правда бессознательно, примыкает к старой школе, и это не раз давало музыкальным консерваторам возможность опираться на него в борьбе против музыкального прогресса. Его часто и справедливо называют мастером музыкального

„Музыкальное роккоко“.

„роккоко“. Для Моцарта любовь к орнаментально-законченным линиям, к некоторой вычурности (обилие колоратур!) и стремление к интимности в противоположность к большим идеям времени несомненно характерны. Достаточно вспомнить какой „благополучный“ вид принял в его истолковании острый, полный революционного задора текст „Свадьбы Фигаро“. Моцарт был музыкантом и только таковым. Мучительная кончина Вольтера казалась ему справедливым возмездием за его безбожие. Высокая сознательность творчества Бетховена была ему совер-

Влияние на судьбы музыки.

шенно чужда. Его влияние на дальнейшее развитие истории оперы тоже нельзя назвать всегда благотворным. В литературе современной Моцарту, а также ближайших десятилетий после его кончины, мы встречаем много произведений, близких ему по стилю, но лишенных той углубленности музыкального выражения, которая свойственна была творцу „Дон-Жуана“. Из таких „моцартианцев“ конца 18 столетия наиболее выдающимся надо признать Ф. Паэра (1771—1839), итальянца по происхождению, в 1797 переселившегося сначала в Вену, а затем занявшего пост придворного капельмейстера в Дрездене. Его лучшие оперы „Саргино“ и „Камилла“ свидетельствуют о сильнейшем влиянии Моцарта. Тоже воздействие Моцарта можно отметить в „Армиде“ ме-

нее талантливого *В. Ригина* (1756—1812), бывшего в восьмидесятых годах директором итальянской opera buffa в Вене, и в „Brenno“. И. Рейхардта, уже известного нам автора Singspiel'ей, песен и т. д.. Самый принцип главенства мелодии, играющий такую важную роль в моцартовской музыке привел, в конце концов, к полному порабощению слова, и нередко в начале 19 столетия концертное исполнение на инструменте придавало популярность той или другой арии совершенно независимо от связи музыки и текста.

Двоякое обаяние Моцарта

Это историческое положение в музыке Моцарта, однако ж, нисколько не уменьшает обаяния его гениального творчества. На последующие поколения Моцарт действовал не только, как музыкант, но и своей дивной светлой личностью, еще при жизни окруженной разными легендами. Отдельные эпизоды из его биографии неоднократно вдохновляли поэтов. Быть может самый верный образ Моцарта дал *Пушкин* в своей маленькой драме „Моцарт н Сальери“, но надо заметить, что факт отравления Моцарта Сальери исторически не обоснован. Пушкинская драма также свидетельствует о том интересе к его творчеству, который существовал в русском обществе начала 19 века. Восстановление музыкального быта, столичного и усадебного, этой эпохи дали бы несомненно многообразные свидетельства распространенности моцартовской музыки в русских образованных кругах. Едва ли при иных условиях именно в России был бы создан такой восторженный панегирик Моцарту, как вышедшая в 1843 году на французском языке. „Новая биография Моцарта“ *А. Улыбышева* (1749—1858), самое восторженное из всего того, что написано до сих пор о творце „Дон-Жуана“. Из моцартовских опер в России первыми шли: „Волшебная флейта“ (1814) и „Похищение из Сераля“ (в русском переводе „Похищенная крестьянка“, 1816 году), „Титово милосердие“ 1817, „Дон-Жуан“ в 1828 г. Возможно, что Пушкин слышал „Дон-Жуана“ в исполнении одесской итальянской труппы: либретто да Понте оказалось не без влияния на его „Каменного гостя“. Из духовных композиций Моцарта в Петербурге исполнялись в 1805 году „Реквием“, 1807—кантата (оратория) „Davide penitente“.

Пушкин и Моцарт

А. Улыбышев

Постановка моцартовских опер в России

Из русских музыкантов 19 столетия к Моцарту ближе всего стоит Глинка, тщательно изучавший его партитуры. Восторженными поклонниками творца „Дон-Жуана“ и „Свадьбы Фигаро“ были *Чайковский* (1840—1893), инструментовавший серию любимых им фортепьянных пьес Моцарта (оркестровая сюита „Моцартьяна“) и *С. И. Танеев* (1856—1915). В западно-европейской музыке наиболее близкими Моцарту явлениями были *Шуберт*, *Мендельсон*, а отчасти и *Шопен*, в смысле специфической музыкальной одаренности. Изучение Моцарта началось непосредственно после его смерти. Первая, основанная на документальных данных биография Моцарта его личного друга *Франца Нимчека* вышла в 1798 году. За ней последовало в 1805 году опубликование тематического каталога его композиций нотным торговцем *А. Андрэ*, которому вдова Моцарта продала все рукописи своего мужа. В 1828 году появилась вторая более обширная биография Моцарта, написанная датским чиновником *Георгием Николаем Ниссеном* (1735—1826), женившемся на вдове Моцарта, Констанции. Затем, между 1856—1859 годом, вышла классическая биография Моцарта *О. Яна*, а через несколько лет, в 1862 году, полный хронологически-тематический указатель произведений Моцарта *Л. фон Кёхеля*. Большинство рукописей Моцарта, проданные после его смерти Андрэ в Оффенбахе, впоследствии перешли в берлинскую государственную библиотеку, которая поныне обладает самым богатым собранием его рукописей (другая часть их на-

Чайковский и Танеев

Первые биографические работы о Моцарте.

Указатель Л. Кёхеля

ходится в Вене). На основании рукописного материала фирмой Брейткопф и Гертель по инициативе Л. Кёхеля в 1876 году предпринято было издание полного собрания сочинений Моцарта, законченное в 1883 году и обнимающее 70 томов, в 24 сериях и 589 номерах. В 1880 году в доме, где родился Моцарт, открыт музей его имени, „Моцартеум", в качестве международного института для изучения Моцарта. В основу „Моцартеума" положен был архив композитора, образовавшийся в 1841 году. Первый цикл семи лучших моцартовских опер дан был в Вене в 1880 году. В начале 20 столетия интерес к таким циклам возрос до чрезвычайности, и ежегодные празднества в честь Моцарта стали регулярно устраиваться сначала в Мюнхене в прелестном театре, сохранившемся со середины 18 столетия, а затем и на родине Моцарта, в Зальцбурге. В 1922 году там основалось новое международное общество имени Моцарта с широкими музыкально-культурными задачами.

Полное собрание сочинений.

Моцартовские циклы

Круг инструментальных композиторов гайдно-моцартовского направления довольно обширен. Превращение симфонии из застольной музыки в серьезное художественное явление произошло приблизительно за пол столетия. Такое быстрое развитие этой формы немыслимо было, конечно, без участия целого ряда второстепенных талантов, и в числе последних были люди вполне достойные своих гениальных современников. У Гайдна был целый ряд своих личных учеников, среди которых *Игнатий Плейель* (1757—1831), автор 29 симфоний и 45 струнных квартетов и *Сигисмунд Нейком* (1778—1858), очень плодовитый композитор, подвизавшийся главным образом в области церковной и камерной музыки, были людьми несомненно талантливыми и пользовавшимися в свое время большой популярностью. Внимания заслуживает также брат Иосифа *Михаил Гайдн*, (1737—1806), поселившийся в 1762 году в Зальцбурге и там скончавшийся. 52 его симфонии довольно близко подходят к типу симфоний его брата. В них много свежести, силы и ясной певучести, характерной, как для Гайдна, так и для Моцарта (одна из симфоний Михаила Гайдна долгое время, по недоразумению, приписывалась Моцарту). М. Гайдн написал много церковных композиций, которые в последнее время служат предметом внимательного изучения со стороны немецкой музыкальной историографии. Среди камерных композиторов того времени следует выделить уже неоднократно нами упомянутого *Иоганна Шоберта* (1720—1767), одного из первых авторов камерных ансамблей с разработанной фортепьянной партией, находившегося под сильным влиянием мангеймцев. Среди итальянских симфонистов гайдновской эпохи наибольший интерес представляет *Луиджи Боккерини* (1743—1805), один из замечательнейших мастеров инструментальной „кантабельности", написавший 20 симфоний, около 100 струнных квинтетов, столько же струнных квартетов и множество других камерных ансамблей, очень любимых за свою мелодичность дилетантами первой половины 19 столетия. Его музыка еще и поныне не умерла, в особенности же композиции для виолончели (он сам был отличным виртуозом на этом инструменте). Современники называли этого настоящего представителя итальянского музыкального роккоко „женой Гайдна".

Гайдно-моцартовский круг.

И. Плейель.

М. Гайдн.

И. Шоберт.

Л. Боккерини.

Популярность Моцарта при жизни основывалась главным образом на его виртуозном пьянизме. Он сознательно стал предпочитать новоизобретенное фортепиано и был основателем обширной школы пьянистов. Сам Моцарт являлся продолжателем традиции старой клавирной техники. Основоположником другой очень серьезной школы был итальянец

Моцарт — пианист.

Муцио Клементи (1752—1832), учитель *Джона Фильда* (1782—1837), которому предстояло сыграть видную роль в истории русской музыкальной жизни. Клементи имеет историческое значение, и как композитор (106 сонат), и как педагог („Gradus ad Parnassum" 1817), и как фабрикант фортепьян. В качестве композитора Клементи, собственно говоря, оценен меньше всего, а между тем его сонаты образцовы по форме и всегда благородны по своему содержанию. Его сборник этюдов „Gradus ad Parnassum" служил фундаментом фортепьянной техники многих поколений пьянистов вплоть до конца 19 столетия. Фортепьянную технику Клементи обогатил новыми приемами, и его полнозвучный фортепьянный стиль является переходным от Моцарта к Бетховену. Последний очень ценил Клементи. В 1802 году Клементи вместе с своим учеником Фильдом посетил Петербург (это было не единственным его посещением Петербурга, где он побывал еще раз в 1810 году). Здесь этот замечательный виртуоз был встречен с энтузиазмом. Сопровождавший его Фильд остался в России, достигнув уже после первого своего выступления на концерте петербургского Филармонического Общества (в 1804 году) огромной популярности. Деятельность Фильда относится уже к началу 19 столетия, и он оказал большое влияние на развитие интимной фортепьянной музыки своих современников, начиная с Шуберта. Славу Фильда составляют его многочисленные „ноктюрны", мечтательные, мелодически богатые и поэтичные—они являются прототипом шубертовских „экспромтов", шопеновских „ноктюрнов", мендельсоновских „песен без слов". О влиянии Фильда на романтиков нам придется еще сказать в одной из последующих глав. Произведения Фильда в крупных формах—его семь фортепьянных концертов, сонаты и рондо — ныне потеряли всякое значение. Игра его нежная, изящно сентиментальная вполне соответствовала новизне его композиций. В качестве педагога он имел большое значение, особенно для русского музыкального общества. Несколько уроков у него взял, между прочим, и Глинка. Другой ученик Клементи, *И. Б. Крамер* (1771—1858) еще поныне хорошо знаком всем пьянистам своими классическими этюдами, из коих некоторые действительно обладают поэтической красотой. Большое распространение и популярность моцартовскому направлению придал *Иоганн Непомук Гуммель* (1778—1837), личный ученик Моцарта, высоко ценимый в начале 19 столетия, как виртуоз, педагог и замечательный импровизатор. Горячий поклонник Моцарта Гуммель развил его стиль в отношении виртуозного блеска и пассажной техники. Его письмо, классически уравновешенное, суховатое и лишенное глубокого художественного содержания, чрезвычайно нравилось своим изяществом, пользованием фортепьянными колоратурами на моцартовской основе, грациозной ритмикой, как современникам Гуммеля, так и поколениям, за ним последовавшим. Некоторые из его лучших произведений—например Фантазия op. 18, его сонаты, особенно Fis moll op. 81—приближаются уже к Бетховену. Популярнейшие же концерты Гуммеля—A moll, H moll, As dur—являются прямым продолжением моцартовских. Именно благодаря последним, фортепьянное письмо Моцарта оказало влияние на Шопена, Шумана, Листа, для которых элегантный, но поверхностный стиль Гуммеля, был основой блестящей орнаментальной пальцевой техники. Гуммель в 1822 году посетил Россию, где в Петербурге встретил весьма почетный прием. На русские музыкальные вкусы первой половины 19 столетия он имел чрезмерное и далеко не всегда благотворное влияние. Из его камерных композиций особой популярностью пользовался септет D moll, op. 74, для фортепиано и смешанного струнно-духового состава.

М. Клементи.

Клементи в России

Значение Фильда.

И. Б. Крамер.

И. Н. Гуммель.

Важнейшие произведения Гуммеля.

И. В. Гесс-лер. Сильным соперником Моцарта считался *Иоганн Вильгельм Гесслер* (1747—1822), один из самых интересных композиторов эпохи между Моцартом и Бетховеном. Гесслер особенно тесно связан с Россией (он скончался в Москве). С 1792 по 1794 год он занимал место капельмейстера императорских театров в Петербурге, а в 1794 году переселился в Москву, где пользовался огромным успехом в качестве виртуоза и педагога. Москвичи ставили его даже выше Гуммеля. Гесслер был одним из первых, предпринимавших большие концертные поездки пьянистов. Свои произведения он предназначал для клавира, или фортепиано—разграничение, теперь уже потерявшее смысл. Многочисленные сонаты и сонатины Гесслера радуют слух тонкой мелодической разработкой медленных частей и свежестью аллегро. Наряду с этим он был большим мастером вариационной техники. Больше половины произведений Гесслера написаны в России и они достойны во всяком случае внимательного изучения со стороны представителей русской музыкальной науки. Из других венских современников Гайдна и Моцарта следует упомянуть еще *Л. А. Кожелуха* (1752—1818), содействовавшего своими 13 фортепьянными концертами утверждению господства этого тогда еще спорного инструмента; *А. Диабелли* (1781—1858), одно время серьезно соперничившего с Бетховеном, но оказавшего, в конце концов, предпочтение более выгодному занятию—музыкально-издательским делам; *Георга Христофа Вагензейля* (1715—1777), автора многочисленных фортепьянных концертов, близких по стилю к Гайдну; *А. Стефена* (1726—1800), ученика Вагензейля и учителя Марии Антуанеты; *Иосифа Вольфля* (1772—1812), ученика Леопольда Моцарта (его, как пьяниста, ставили в один ряд с Бетховеном, что, во всяком случае, свидетельствует о его хороших музыкальных данных); *Иоганна Ладислава Дуссека* (1761—1812), развившего в своих сонатах и концертах моцартовскую „кантабельность“ и усовершенствовавшего его фортепьянный стиль полнозвучными аккордами, хроматическими гаммами и октавными ходами, применявшимися уже Моцартом; и, наконец, *Даниеля Штейбельта* (1765—1823), занимавшего пост капельмейстера французской оперы в Петербурге и поражавшего публику шарлатански-эффектной „бурей“ на фортепиано (третий фортепьянный концерт), но все же не лишенного таланта, блестки которого проявляются в различных его композициях—имя же им легион.

Композиции Гесслера. Л. Кожелух. А. Диабелли. Г. Х. Вагензейль. А. Стефен. И. Вольфль. И. Л. Дуссек. Д. Штейбельт.

Крупные успехи в гайдно-моцартовскую эпоху сделало также искусство игры на *скрипке.* Еще в середине 18 столетия жили непосредственные ученики Корелли, а до 1770 года лучшим скрипичным педагогом считался *Джузеппе Тартини.* Его лучшие ученики *Пьетро Нардини* (1722-1793) и *Доменико Феррари* (ум. 1780) распространили особенности игры Тартини, его звучный тон и эмоциональную выразительность. В конце столетия с переселением „отца современной игры на скрипке“ *Джовани Батисто Виотти* (1753-1824) в Париж, куда он приехал в 1782 году после концертной поездки в Россию, предпринятой вместе с очень значительным скрипачем и композитором 13 симфоний! *Гаэтано Пуньяни* (1731—1798), руководящая роль в этой области переходит во Францию. Блестящий ученик Виотти, *Пьер Роде* (1774—1830) и *Родольф Крейцер* (1766—1831), автор знаменитых этюдов (ему же Бетховен посвятил свою скрипичную сонату оп. 47) развили формы скрипичного концерта, соединив тартиниевскую форму (3 соло, 4 „Tutti“) с симфонической основой немецкой музыки. Эти три виртуоза осуществляют идеал скрипичной игры конца 18 столетия. Великолепные маршевые ритмы, огненные скрипичные соло, вкрадчивые кантилены медленных частей и стремительные остроумные рондо—таковы

Ученики Тартини. Д. Б. Виотти. П. Роде и Р. Крейцер.

характерные для их композиций признаки. Финал 20-го концерта Виотти (1799) заслужил высокую оценку самого Бетховена. Виртуозную сторону развила целая плеяда итальянских скрипачей, для которых Франция сделалась теперь обетованной землей. Духовным отцем этой группы можно назвать *Локателли*, а наиболее видными представителями польского виртуоза *Ярновича* (1745—1804), который в своих 16 скрипичных концертах пропагандировал рондо в качестве заключительной, а романс в виде певучей части и *Антонио Лолли* (1730—1802), жившего с 1773 по 1778 год в Петербурге и пользовавшегося там особой популярностью. Блестящим заключением всей этой виртуозной группы является *Никола Паганини* (1782—1840), виртуозность которого осталась не превзойденной даже до настоящего времени (см. главу 27). Множество французских и немецких скрипачей 19 столетия—*Вольдемар Лафон*, *Берио*, *Алар*, *Вьетан*, *Мейзедер*, *Эрнст*,— продолжали эту линию, не обогатив, однако ж, музыки содержательными композициями.—Зарождается также и самостоятельная литература для других инструментов: для виолончели, современную апликатуру которой создал *Жан Луи Дюпор* (1749—1819) в своей школе „Essai sur le doigté de violoncelle et la conduite de l'archet", вышедшей под этим скромным титулом первым изданием в 1806 году. Его старший брат *Жан Пьер* (1741—1818) был также выдающимся представителем игры на этом инструменте. Из немецких виолончелистов замечательны: *Ф. Данци* (1721—1836, ученик Гайдна, *А. Крафт* (1752—1820) *Дорер* (1785—1852) совершивший, между прочим, концертное турне в Россию, *Х. Шотки* (1740—1773) и особенно *В. Ромберг* (1767—1841), автор популярных еще поныне виолончельных концертов. Из других инструментов в 18 столетии особенно, процветала флейта. Виртуозами и композиторами для этого инструмента были знаменитый флейтист Фридриха Великого *Кванц* (1697—1773), *Гоффмейстер* (1754—1812), а также французские артисты *Девьен* (1759—1803), член оркестра швейцарской гвардии, а потом профессор парижской консерватории, и *И. Г. Вундерлих* (1755—1819)—оба они оставили школы для этого инструмента. Среди *гобоистов* в течение всего 18 столетия славилась семья *Босоцци*, *Л. О. Лебрэн* (1746—1790), концертировавший на своем инструменте во всех крупных городах Европы. Из *валторнистов* большой славой пользовался *Штих* (1746—1803), для которого написал сонаты Бетховен, и который сам был очень плодовитым композитором. *Кларнет*, появившийся на музыкальном горизонте лишь в начале 18 столетия находит блестящих представителей в лице: *Мюллера* (1786—1854), русского уроженца (из Ревеля) и *И. Г. Бэрмана* (1783—1847), *фагот*—в лице *А. Ромберга* (1745—1814) и *К. Альменредера* (1786—1843). *Моцарт* писал концерты для всех этих духовых инструментов.

Группа виртуозов. Ярнович и Лолли. Паганини. Виолончель. Флейта. Гобой. Валторна. Кларнет. Фагот.

Переход от моцартовской симфонии к бетховенской — вопрос особенно интересующий современную науку и недостаточно освещенный в его промежуточных стадиях. Надо сказать, что бетховенские симфонии далеко не сразу завоевали себе достойное место, и современники Бетховена предпочитали зачастую его грандиозным творениям симфонии композиторов ныне совершенно—быть может и не совсем справедливо—забытых. К числу очень приятных явлений этого круга принадлежит уже знакомый нам автор „Доктора и аптекаря" *К. фон Диттерсдорф*. Среди 127 его симфоний (из коих опубликовано только 39) имеются и любопытные, как явление, но мало содержательные по музыке 12, „програмных" на „Метаморфозы" Овидия. По темпераменту и живости художественного воображения он, впрочем, ближе подходит к Гайдну. Непосредственно

Переход к бетховенской симфонии. Симфонии Диттерсдорфа.

к Моцарту примыкают: *Ф. Кунцен* (1764—1817), основатель датской оперы *М. Клементи*, оказавшийся впрочем безсильным справиться с крупными оркестровыми формами и *Ф. Витт* (1771—1837). Наконец, до известной степени особое положение занимают *А. Эберль* (1766—1807), *И. Вольфль* (1772—1812) и *И. Штеркель* (1750—1817). Из них, пожалуй, самый интересный Эберль, создавший себе славу немногими симфониями. В тематическом отношении он тесно примыкает к Моцарту, но очень своеобразна у него щедро им применяемая хроматика—исходный пункт для дальнейшего развития в этом направлении немецких романтиков. Es-dur'ной симфонии Эберля венская публика отдавала предпочтение перед „героической" Бетховена. „Маленьким Берлиозом", по выражению Кречмара, является Витт—столь разнообразна его инструментовка. В одной из его симфоний—характерный показатель вкуса времени—имеется анданте в сопровождении гитары. Волфль и Штеркель, не обладая какими либо индивидуальными чертами, не раз успешно состязались подкупающей мелодикой со своими более гениальными соперниками.

Моцартовская школа

Литература к главе двадцать второй.

Литература к главе двадцать второй.

Литература о *Гайдне*.
K. F. Pohl. Joseph Haydn, 2 тома (не законч.). 1875. 1882.
Его же. Mozart und Haydn in London. 2 т. 1867.
L. Schmidt. J. Haydn. 1898.
Kuhav. Iosip Haydn i Hravatske Narodni popievke Agram. 1890.
A. Hadow. Croatian Composer. Лондон. 1897.
L. Nohl. Haydn. Musiker Biographien. (Recklam. Лейпциг).
M. Brenet. Haydn. Paris 1910. (Превосходная биография).
A. Schnerich. J Haydn und seine Sendung Вена 1920.
Источники к биографии Гайдна:
G. A. Griesinger. Biographische Notizen über J. Haydn. 1810.
S. Mayr. Brevi notizie storiche della vita e delle opere di Gius. Haydn. 1809.
A. K. Dies. Biographische Nachrichten von I. Haydn. 1810.
G. Carpani. La Haydine 1812 и 1823.
L. Wendschuh. Über I. Haydns Oper. Галле 1896.
Haydns Tagebuch.
Разбор симфоний Гайдна у *H. Kretzschmar.* Führer durch den Konzertsaal. B. I и в *книге.*
K. Nef'a. Geschichte der Symphonie und Suite für Orchester. Лейпциг. 1922.
Полное собрание сочинений И. Гайдна выходит в издании Брейткопфа и Гертеля с 1908 года.

Литература о Моцарте.

Дать исчерпывающий обзор литературы о Моцарте, вследствие ее обширности, невозможно. Такой обзор имеется в превосходной книге. *O. Fleischer.* Mozart. Берлин. 1900.
Franz Niemscheck. Lebensbeschreibung des K. K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozar nach Orginalquellen. Прага 1798.
A. André. Thematisches Verzeichnis sämmtlicher Compositionen von W. A. Mozart. Offenbach 1805.
P. Lichtenthal. Cenni biographici intorno al celebro Maestro Wolfgango Amadeo Mozart. Milano 1814.
G. N. v Nissen. Biographie W. A. Mozarts. 2 тома. Лейпциг. 1828.
Alexandre Oulibicheff. Nouvelle Biographie de Mozart. Москва. 1843. (Немецкий перевод 1859—64 гг.).
Otto Jahn. W. A. Mozart (*классический труд о Моцарте*) первое издание в 4 томах Лейпциг. 1856—1859, второе—в двух томах там же 1867, третье под редакцией Дейтерса 1889—1891.
Lorenzo da Ponte. Memoires de Lorenzo d'Aponte. Paris 1860.
Ludwig Nohl. Mozarts Leben. 2 т. Штутгарт. 1863.
L. v. Köchel. Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämmtlicher Tonwerke W. A. Mozarts. Лейпциг. 1862, второе издание 1905.
Ludwig Nohl. Mozarts Briefe. I изд. Зальцбург 1865. II Лейпциг 1877.

Victor Wilder. Mozart à Paris en 1778. „Le Menestrel." Париж. 1873.
Ludwig Nohl. Mozart nach des Schilderung seiner Zeitgenossen. Лейпциг. 1880.
Gustav Nottebohm. Mozartiana. Лейпциг. 1880.
O. Fleischer. Mozart. Берлин 1900.
H. Kretzschmar. Mozart in der Geschichte der Oper. Jhrb. Peters. 1905.
Janos Linon. Die Orchesterbehandlung in Mozarts Oper. Die Musik (XIV).
Herrmann Frh. v. d. Pfordten. Mozart. Лейпциг 1908 (второе изд. 1921).
C. Bellaigue. Mozart. Paris. s. a.
Wyzewa (*Th.*) *et Saint Foix*. W. A. Mozart, sa vie musicale. Paris 1912.
L. Schmidt. Mozart. (Берлин. 1920)
H. Cohen. Die dramatische Jdee in Mozarts Operntexten. (Берлин 1916).
R. Lach. Mozart, als Theoretiker (1918)
H. Abert (O. Jahn). W. A. Mozart. Лейпциг 1917(?)—1922(?)
L. Schiedermair. W. A. Mozart. München 1922.
R. Genée. Mittheilungen für die berliner Mozartgemeinde с 1895 г.
С 1921 года выходит в Мюнхен „Моцартский Ежегодник" под ред. Г. Аберта.
Полное собрание сочинений Моцарта в издании Брейткопфа и Гертеля.
На русском языке: *А. Улыбышев*. Новая биография Моцарта (перевод М. Чайковского. 3 тома. Москва 1891—1892).
В. Корганов. Моцарт. Биографический этюд. Спб. 1900.
О. Флейшер. Моцарт. Изд. Рус. Муз. Газ. (перевод с нем.).
Да Понте:
A. Marchesan. Della vitae delle opere di L. da Ponte. Тревизо 1900.
Переходная эпоха. Произведения фортеп. у *Niemann* Das Clavierbuch, разбор симфонич. произведений у Kretzschmar'a. Führer durch den Konzertsaal I (1913) и Neef'a Geschichte der Symphonie und Suite. 1921.
E. Unger. M. Clementi. Лейпциг. 1913.
Клементи:
Фильд: *H. Dessauer. J. Field* (Лангензальца 1912).
Боккерини: *G. Malfatti. L. Boccherini* (Лука 1905).
Диттерсдорф: K. Krebs. Dittersdorfiana (Лейпциг 1910).
L. Riedimger K. v. Dittersdorf, als Operncomponist (1914).

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ТРЕТЬЯ.

Восемнадцатый век в музыке. Музыкальное роккоко. Возникновение нового стиля. Концертная жизнь в восемнадцатом столетии. Господство итальянского и французского музыкального искусства. Музыкальная жизнь Германии. Париж. Англия. Иностранные музыканты в России. Развитие музыкальных инструментов. Изобретение фортепиано. Опера и симфония в восемнадцатом столетии. Социальное положение музыкантов. Мемуарная литература. Теория и история музыки. Зачатки музыкальной эстетики. Руссо и Гердер. Первые образцы музыкальной журналистики.

Возникновение монодии в 17 столетии.

Когда на грани 17 столетия в Италии совершился полный разрыв со старым полифонным искусством нидерландцев, возникла трудная задача создания новых звуковых форм, и композиторы настолько были поглощены ею, что как бы совершенно замкнулась в кругу технических проблем. Создалась огромная новая литература монодического характера, и превосходные мастера обладавшие большим навыком в писании полифонической музыки, удовлетворялись сочинением музыки в новом гомофоническом стиле, неуклюжей и беспомощной по сравнению со старым изощренным многоголосным искусством. С трудом вырабатывались новые инструментальные формы, независимые от текста или определенных танцовальных схем. Интенсивная „переоценка музыкальных ценностей“ происходит примерно со середины 18 столетия—конечно, этот процесс не может считаться законченным и теперь—но устанавливаются новые твердые основы форм, определенный порядок модуляций, соответствующий нашему современному, и случайная прежде пассажная игра подчиняется художественному смыслу новых формальных музыкальных построений. Так подготовляется *разрыв с фугированным письмом, освобождение от традиционных типов танцовальной музыки* (сюиты), утверждается новое понятие темы и тематической разработки. Новый стиль представлял собой примирение противоположных начал: принципа монодического и полифонического. Высвобождение мелодической линии вполне соответствует общему направлению искусства того времени со всем его стремлением к индивидуальной выразительности, интимности и естественности письма. Характер искусства 18 века—лирический. Песенный склад овладевает оперой 18 столетия, и вся инструментальная музыка получает явный уклон в сторону преобладания мелодил. Начало нового движения, как в опере, так и в инструментальной музыке, совпадает с первыми выступлениями *Жан Жака Руссо*, провозгласившего лозунг возвращения к природе. В конце 18 столетия исчезают последние остатки старого стиля. Новое понимание темы, из которого исходит в своей скрипичной сонате *Локателли*, а в клавирной *Филипп Эмануил Бах*, возбуждает творческую фантазию Гайдна и примыкающего к нему Моцарта. Это обстоятельство влечет за собою торжество немецкой симфонии, вытеснившей прежнюю оперную итальянскую и вместе с тем образование камерной литературы, на основе которой создается мировое господство Бетховена. Гайдн окончательно изгоняет из оркестра аккомпанирующий клавишный инструмент—наследие системы генерал-баса, теперь художественно уже изжитое, и тем самым наносит последний удар этой

Создание новых инструментальных форм.

Разрыв с фугированным письмом.

Песенный склад в опере и инструментальной музыке.

Торжество немецкой симфонии.

системе. Вместо неподвижных основных басов появляются самостоятельные голоса оркестра, участвующие в развитии тем. С реформой инструментального стиля меняется весь характер концертного репертуара и домашней музыки, откуда совсем вытесняются композиции с генерал-басом. Образовавшиеся пробелы заполняются необычайно быстро, и надо только удивляться сказочной работоспособности музыкантов конца 18 столетия. Торжество нового симфонического принципа, основанного на разработке определенных музыкальных мыслей и на стремлении развернуть их во всем возможном звуковом многообразии и напряжении, влечет за собою постепенное уравнение в правах всех инструментов оркестра, как струнных, так и духовых. Еше у Баха и Генделя последние, за исключением нескольких отдельных маленьких эпизодов (обыкновенно для трио), и пользования ими в качестве концертирующих инструментов, играют подчиненную роль, со времен Гайдна же духовые инструменты принимают индивидуальное участие в тематической разработке. Такая роль духовых,—заполнение ими гармонического фона, — открыла неведомые до того времени красоты оркестрового колорита. Композиторы 18 века впервые стремятся к осознанию правил благозвучного оркестрового письма и разнообразного использования тембров медной и деревянной группы. В связи с этим возникает и новая сольная литература для почти всех оркестровых инструментов, о чем мы уже говорили в предыдущей главе.

Исчезновение композиции с генерал—басом.

Новая роль духовых инструментов.

В связи с мелодическим характером музыки 18 столетия *итальянцы*—эти прирожденные творцы мелодий — сохраняют свое прежнее господствующее положение. Не менее важная роль принадлежит, однако, в этом столетии и *французам*: заимствованный из Италии жанр комической оперы находит твердую почву в Париже, и здесь же, в области серьезной „большой“ оперы, совершается знаменитая реформа Глюка, подготовленная Рамо. Далее, Великая Французская Революция создает совершенно новую общественную основу для развития музыкального искусства, *и революционный Париж в отношении музыкальном имеет такое же важное значение, как и в смысле политическом.* Наконец, большую международную роль в 18 столетии играл и Лондон, куда со времен Генделя, стекались лучшие представители итальянской и немецкой музыки. Живой обмен между различными центрами европейской культуры составляет типичную черту 18 века, и именно этот интернационализм музыкальной жизни содействовал повсеместному распространению новых, созданных отдельными народами форм, в результате чего европейская художественая жизнь этого столетия являет собою картину быстрого прогресса во всех областях музыкального искусства.

Итальянцы в 18 века

Роль революционного Парижа.

Лондон, как музыкальный центр.

Распространение новых форм.

Характер музыкально общественной жизни в 18 столетии значительно разнится от позднейшего, и было бы совершенно ошибочно полагать, что эта эпоха располагала какими-либо постоянными концертными учреждениями, где исполнялось бы огромное количество композиций, составляющих достояние этого века. Бытовые условия отнюдь не были столь благоприятными для музыки, чтобы оправдать удивительную продуктивность композиторов того времени. Любителей хорошего музыкального искусства было не так уж много, но зато интерес ко всему новому ощущался гораздо острее, чем в наши дни. Считалось, например, недопустимым, чтобы на домашних концертах или церковных службах два воскресенья подряд исполнялась одна и та же композиция. Огромное количество баховских кантат об'ясняется тем, что в течение пяти лет для каждой воскресной службы он писал новую. Те же побуждения руководили и различными магнатами, содержавшими собственные оркестры, когда они требовали от находившихся у них

Бытовые условия.

Интерес к музыкальной новизне

в услужении музыкантов всех новых и новых композиций. При хороших технических навыках писалось тогда очень легко, а чувство ответственности и самокритики мало тревожило композиторов 18 столетия.

Отсутствие самокритики.

В море инструментальных композиций, созданных за 18 век, количество действительно художественно-ценных произведений сравнительно невелико.

Социальные сдвиги

Самое исполнение новых композиций происходило в обстановке, более интимной, чем в 19 столетии. Оркестры содержались богатыми представителями аристократии, владетельными князьями, лишь витолько немногих больших городах регулярно устраивались публичные концерты. *Только со второй половины 18 столетия городское население начинает оказывать решающее влияние на судьбы музыкального искусства. Гайдн писал свои симфонии для владетельного князя Эстергази, в услужении коего он находился. Моцарт опирался на симпатии пробуждающейся буржуазии, а композиторы французской Революции—Госсек, Мегюль—творили уже для широких народных масс. Таков социальный сдвиг, совершившийся в течении столетия и изменивший совершенно общественный смысл музыкального творчества.*

Collegia musica.

На грани 18 века, примерно около 1700 года, в Швейцарии, Германии, Швеции возникли так-называемые „collegia musica“, ассоциации любителей музыки, устраивавшие инструментальные и вокальные концерты вне всякого расчета на какую либо материальную прибыль. Эти, первоначально очень скромные ассоциации были истыми рассадниками камерного искусства. С момента же создания в Париже и Лондоне специальных оркестров (24 violons, 16 petits Violons и King's Band) стало проводиться сознательное разграничение между настоящей—для полного состава оркестра—и „камерной“ музыкой. Родиной самостоя-

Франция—родина оркестровой сюиты.

тельной оркестровой композиции была Франция, личные ученики Люлли, *Куссер*, *Муфат* и *Фишер*, распространили ее в Германии, где сюита, предшествуемая французской увертюрой достигла высокого развития. Здесь значительное влияние оказала французская балетная

И. Ф. Фаш.

музыка. Особенно интересны композиции *И. Фаша* (1689—1758), автора 69 оркестровых сюит, очень смелых по форме, предвосхищающей позднейшее сонатное аллегро, и *X. Ферстера* (1693—1745). Оркестровые сюиты Фаша служили, вероятно, образцом для самого Иоганна Себастьяна Баха. Немецкие авторы увертюр шли путем, проложенным французами, в то время, как в самой Франции восторжествовал принцип итальянского „concerto grosso“. Примерно в середине 18 столетия

Итальянская симфония.

модернизованная симфония вытеснила окончательно французскую увертюру, и в Лондоне, где господствовали итальянские вкусы, еще в конце 18 столетия гайдновские симфонии исполнялись под названием „увертюр“.

Концертная жизнь Франции.

Современный тип концертной жизни начал создаваться во второй половине 18 столетия, первоначально в Париже. Здесь в 1725 году *Даникэн Филидор*, сводный брат знаменитого оперного композитора и шахматиста, добился привилегии на устройство церковных праздников, когда были запрещены театральные представления, концертов инструментальной и вокальной духовной музыки. Это были так-называемые

Concerts spirituels.

„concerts spirituels“—их бывало 24 в течение года. Они просуществовали до эпохи Великой Революции, и последним дирижером их был *Жан Ле-Гро*. В 1770 году к этим концертам присоединились так-называемые любительские концерты „concerts des amateurs“ под управлением Госсека. Исполнителями на этих концертах был частный оркестр богатого откупщика Ля Поплиньер. Эти концерты не были связаны духовным репертуаром и вскоре затмили „concerts spirituels“, особенно

после 1780 года. С этого момента они стали называться „concerts de la Loge Olympique“; для них в 1784 году Гайдн написал свои 6 „парижских симфоний“. Оркестр Ля Поплиньера располагал кроме обычного состава двумя кларнетистами и тремя тромбонистами. В 1754 году на этих концертах выступил Иоганн Стамиц с симфонией своего сочинения. Во время Великой Революции в 1794 году возникли „Concerts Feydeau“. Кроме того оркестр муниципальной гвардии, а в самом конце столетия ученический оркестр Консерватории давали концерты для народа. Во второй половине 18 столетия Париж сделался притягательным пунктом для виртуозов на инструментах, встречавших там очень благодарную публику. В конце века здесь собираются лучшие представители виртуозного скрипичного искусства, выдающиеся певцы и дирижеры.

„Concerts Feydeau“.

Еще более притягательное действие на музыкантов оказывал Лондон. Здесь по образцу Парижа скрипачем *Джеминьяни* также были организованы „concerts spirituels“, но особой любовью публики пользовались, устраиваемые по подписке в 1764 году, концерты *Иоганна Христиана Баха* и „последнего виртуоза на гамбе“ *К. Ф. Абеля* („Бах-Абелевские концерты“), на которых исполнялась и камерная музыка. После смерти Христиана Баха Абель перестал устраивать концерты, уступив место вновь возникшим „Professional concerts“ („концертам профессиональных музыкантов“, в противоположность к существовавшим тогда „любительским концертам“). Очень интересно также отметить появление музыки исторических концертов в эту эпоху, чуждую, вообще говоря, историческому мышлению. То были основанные немецким выходцем *др. Д. Пепушем* (1667—1752) „академия старинной музыки“ „Academy of ancient music“, (кроме этого в 1776 году учреждены были еще особые „Concerts of ancient music“), просуществовавшая до 1792 года. Здесь исполнялась главным образом музыка нидерландских, английских и итальянских мастеров 16 столетия. Еще более примечательно „Общество для исполнения мадригалов“, „Madrigal society“, возникшее, в 1741 году и существующее по настоящее время. Это общество ставило себе целью исполнение исключительно светского хорового пения итальянских композиторов эпохи Возрождения и английских авторов. Кроме этих концертных учреждений в Лондоне существовали еще музыкальные организации, специально предназначавшиеся для высшего общества. Из огромного числа виртуозов, живших в конце 18 столетия в Лондоне, мы назовем скрипача *И. П. Соломона* (1745—1815), познакомившего лондонскую публику с Гайдном (по его инициативе композитор предпринял две поездки в Лондон) и Моцартом, а также пьянистов *Клементи*, *Дуссекка*, *Крамера*, *Фильда*, *Гюльманделя*, виолончелистов *Черветто*, *Линдлея* и контрабасиста *Драгонетти*.

Лондон.

„Бах—Абелевские концерты“

„Академия старинной музыки“.

„Общество для исполнения мадригалов“.

Виртуозы.

В стране, где инструментальная музыка в 18 веке сделала блистательные успехи, в Германии, не было, конечно, недостатка в концертах, но они не носили такого организованного публичного характера, как во Франции и Англии. Камерная музыка культивировалась в частных кружках, а в конце века была совершенно монополизирована аристократией, имевшей к своим услугам постоянные ансамбли. Оркестровая музыка процветала, главным образом в двух центрах: в Лейпциге и Мангейме. В Лейпциге уже в 1707 году *И. Н. Фашем* основан был „collegium musicum“, которым впоследствии руководил Иоганн Себастьян Бах. В 1763 году *И. Г. Гиллером* были организованы регулярные абонементные концерты, которые в 1783 году перенесены были в особое здание „Gewandhaus“. Это знаменитые концерты, существуют еще до сих пор и являются самым важным концертным институтом

Концертные учреждения в Германии.

Оркестровые концерты в Вене. Германии. В *Вене*, классическом городе симфонии, как ни странно, не было постоянного оркестрового института, и здесь дело ограничивалось лишь четырьмя ежегодными благотворительными концертами в Бургтеатре в пользу вдов и сирот придворных музыкантов. В самом конце столетия здесь возникли „садовые концерты“ „Augartenkonzerte“, которые устраивались дилетантами от 7 до 9 ч. утра. Около 1800 года ими дирижировал юный скрипач *Игнац Шупанциг*, приятель Бетховена. Концерты эти происходившие только летом, пользовались большими симпатиями венского населения. Основанное в 1772 году „Общество художников звука“ („Tonkünstler Societät“) только впоследствии стало играть значительную роль в деле пропаганды оркестровой музыки. Устройство частных концертов „академий“ в Вене было делом весьма нелегким, из-за невозможности достать подходящее помещение. Даже Моцарту приходилось выступать в частных домах австрийской знати. Из других городов организованными концертами располагал еще

Певческая академия. *Берлин*, где в 1790 году была основана *К. Фашем* „Певческая Академия“, имевшая руководящее для всей Германии значение. Большое количество виртуозов оживляло музыкальную жизнь Германии, но чисто материальные условия здесь были далеко не столь благоприятны для них, как во Франции и Англии. Наиболее предприимчивые артисты рисковали поездками на север, в *Швецию* и *Россию*, где

Швеция и Россия. во второй половине 18 столетия начинает также пробуждаться интерес к инструментальной музыке.

Этот интерес в странах старой музыкальной культуры приобрел характер какой-то почти неутолимой жажды симфонической музыки. Целый ряд до нас дошедших концертных об‘явлений и постановлений музыкальных обществ свидетельствуют об этом. Симфоническая музыка исполнялась не только в концертных залах, но даже и в церквах.

Исполнение симфоний в церкви. Знаменитый английский историк музыки Бьёрней в описании своего путешествия по Италии рассказывает, что в Турине в церкви ежедневно от 11 до 12 ч. исполнялась симфония. Если церкви ограничивались исполнением одной симфонии, то на светских концертах исполняли сразу не меньше двух и даже трех. Так, например, дирекция базельской музыкальной коллегии в 1752 году сделала постановление, согласно которому публичные концерты должны непременно состоять из трех отделений с исполнением в начале каждого из них „больших симфоний с валторнами и без оных“. Уже в первой половине столетия существовал такой симфонический голод, что около 1735 года „музы-

Увлечение симфонической музыкой. кальное общество немецкой школы“ постановило от „всякого кандидата требовать в виде вступительного взноса подачу симфонии, собственного изготовления, или же стоимость ее в размере полутора талеров“ (очевидно за такую сумму можно было заказать ее любому музыканту—профессионалу). Серьезные издательства особенно французские и английские выпускали периодическими изданиями голоса под

Symphonie periodique. названием „symphonie periodique, periodical ouverture“, а знаменитая лейпцигская издательская фирма Брейткопф и Гертель в конце столетия стала издавать ежегодный тематический каталог необозримого количества симфонических композиций, принадлежавших композиторам различных национальностей: немцам, французам, полякам, англичанам, бельгийцам, чехам и т. д.

В связи с ростом симфонической музыки изменился, конечно, и характер оркестровых ансамблей, о чем мы уже говорили выше. Основа тогдашнего оркестра—струнные, закончили свою эволюцию уже в

Скрипка. 17 столетии, когда жили гениальные строители скрипок *Амати*, *Страдивари*, *Гуарнери*. Их деятельность частью захватывает и 18 век, ког-

да предстояло овладеть техникой игры на этом инструменте. Предыдущая эпоха еще не умела пользоваться всеми звуковыми возможностями этих новых инструментов и ограничивалась исключительно тремя первыми позициями, считая более высокие резкими и неприятными для слуха. В 18 веке семейство скрипок окончательно вытеснило более старую семью виол. Скрипачи начинают спользоваться флажолетами, и виртуозная техника игры на этом инструменте, благодаря итальянским мастерам, достигает огромного развития. Дольше всех из семьи виол держится виола да гамба. С англо-немецким композитором *К. Ф. Абелем* (1725—1787), учеником И. С. Баха, сошел в могилу последний виртуоз на этом инструменте. **Виола да гамба.** Группа духовых, по причинам указанным выше, начинает принимать все более и более интенсивное участие в музыкальной жизни оркестра. В эту группу вводятся новые, до того времени неизвестные инструменты. К числу последних относится *кларнет*, изобретенный около 1700 года *Христианом Деннером* и усовершенствованный Иоганном Мюллером и Берманом. **Кларнет.** Впервые кларнет, как участник оркестра, появляется в симфонии Госсека. К гобою, первое изображение которого имеется в сочинении Мерсенна, относящемуся к 1627 году (предшественники этого инструмента встречаются значительно раньше) в 18 веке присоединяется еще альтовый инструмент, „*английский рожок*", происшедший из старого „охотничьего" рога („oboe di caccia"), путем приспособления маленькой металлической трубки, облегчающей губам держание инструмента. **Английский рожок.** *Флейта*, любимый инструмент, 18 века, как для оркестровой игры, так и для соло, снабжается в 18 столетии рядом клапанов, значительно облегчающих игру на нем. **Усовершенствование флейты.** Современный тип валторны (но только без вентилей) выработался в конце 17 столетия. В оркестре он окончательно утвердился во второй половине 18 столетия, главным образом благодаря немецким симфонистам. В 1753 году саксонский горнист *А. Гампель* ввел так называемые „кроны" (особые трубки, удлиняющие главную трубу для изменения строя валторны). **Усовершенствование валторны** Еще необходимо упомянуть об одном очень характерном для 18 столетия и ныне уже вышедшем из употребления инструменте—*бассет-горне*, альтовом кларнете, изобретенном Мейергофером в Пассау. **Бассетгорн** Звук этого инструмента особенно нравился Моцарту и последний часто предписывает его применение в своих партитурах.

Что касается самих приемов инструментовки, то последние в связи с улучшением инструментов конечно стали более гибкими и разнообразными. Начиная с ораторий Генделя и кончая восхитительно тонким оркестровым письмом Моцарта оркестровая звучность непрерывно растет и дифференцируется. До времен Гайдна оркестр прямо или косвенно был связан с вокальной музыкой. У Гайдна и Моцарта он окончательно освобождается от этой зависимости, приобретает самостоятельное бытие. **Инструментовка 18 столетия.** У Генделя отдельные любимые инструменты оркестра:—гобой, труба, а в местах, требующих грандиозного звукового выражения, тромбоны. Всеми этими инструментами он пользуется отдельно в интересах звуковой изобразительности. **Гендель.** Но все же его нельзя назвать настоящим колористом оркестра. Таковым безусловно является Рамо, в своих оперных и балетных партитурах сознательно смешивающий инструментальные тембры духовых и струнных для получения составной краски. **Рамо.** Новый стиль, основанный на господстве мелодии, повлек за собою также усиление колорита, как способа музыкального выражения. На этот путь впервые вступили мангеймцы, предтечи симфонизма гайдно - моцартовского периода. Гайдн был первым мастером симфонической инструментовки в смысле **Гайдн—первый мастер**

симфонической инструментовки. умения пользоваться всеми инструментальными средствами для развития какой либо определенной музыкальной идеи. Помимо этого мы у Гайдна очень часто встречаем моменты оркестрово-живописного характера, в соответствии с которыми меняется состав его оркестра. В первом периоде он довольствуется струнными, гобоями и валторнами. Начиная же с 60 годов духовые приобретают у него права гражданства в медленных частях, и только в последних двенадцати симфониях он достигает полной свободы в пользовании ими. Некоторые эф-

Оркестровая динамика Гайдна. фекты оркестровой динамики Гайдна, например его пиано после адажио с последующим форте, сохранились вплоть до конца 19 столетия. *В последних больших симфониях Гайдана построение современного оркестра в основных своих чертах закончено.* Бетховен уже не прибавляет к нему новых основных красок, за исключением только тромбонов, которыми, впрочем пользуется Гайдн в своих ораториях. Инструментовка Моцарта поражает не своей новизной, а изумительной дели-

Моцартовский оркестр. катностью в использовании оркестровых средств. Свое главное внимание он сосредоточивает на идеальной выравненности оркестровых звучностей. Лучшие страницы оркестрового письма Моцарта встречаются в его операх, особенно в „Волшебной флейте". Таким образом 18 век создал *материальную основу симфонического письма*, путем освобождения оркестра от прежней связанности с вокальным и органным стилем (баховский оркестр).

Для дальнейшего развития камерной музыки большое значение

Б. Кристофори и изобретение фортепиано. имело изобретенное в 1711 году итальянцем *Бартоломео Кристофори* (1655—1731) *фортепиано*, клавишный инструмент, где система тангентов заменена была молоточным ударным механизмом. Этот новый инструмент, благодаря усовершенствованной передаче давления пальца с клавишы на струну давал возможность игры forte e piano,—отсюда его название. Он применялся сначала только для крылообразных инструментов. Этот инструмент, допускавший разнообразные динамические оттенки, возвысил клавир из аккомпанирующего инструмента до инструмента, который мог вполне успешно конкуррировать, в отношении звучности, с другими участниками камерного ансамбля. Несколько лет после того, как впервые описано было изобретение Кристофори

Мариус и Шретер. некто Мариус в Париже представил Академии Наук в 1716 годумодель клавира с молоточками, а в следующем году в Нордгаузене *Х. Г. Шретер*, независимо от Кристофори, сконструировал другую модель, менее совершенную, чем итальянская, что доказывает отсутствие в данном случае плагиата. Все эти три системы не получили почти никакого рас-

Фортепиано Зильбермана. пространения, и только построенные *Готфридом Зильберманом* (1683—1753), по всей вероятности по модели Кристофори, клавиры с молоточками, пошли довольно быстро в ход, так что Зильберман даже считался до начала 19 столетия изобретателем фортепьяно. Эти новые инструменты заслужили полное одобрение Иоганна Себастьна Баха.

Однако, новый тип отнюдь не вытеснил старые клавихорды и клавесины. Последние держались до самого начала 19 столетия, когда уже

Победа фортепиано. окончательно определилась победа фортепиано. Однако, по мере улучшения его механизма, произведенного немецким мастером *А. Штейном* (1728—1892) изобретателем „венской" механики, молоточки не лежали

Венский механизм. здесь, как в моделях Кристофори, на особом бруске, а закреплялись на задних концах клавиш, фортепиано стало завоевывать преобладающее значение. Впервые указание на фортепиано в заглавии пьесы, встречается у Моцарта в 1779 годуи почти одновременно с

Темперация. ним у *Гесслера*. Очень важное значение для клавишных инструментов имело также введение *темперации*, то есть выравнивание

неизбежных в практической музыке уклонений от акустической чистоты интервалов. Равномерная темперация, ныне господствующая при настройке инструментов, впервые появилась в конце 17 столетия, но в полной мере практически использована бы Иоганном Себастьяном Бахом в первой четверти 18 столетия в его сборнике прелюдий и фуг для „хорошотемперованного клавира".

18 век был веком блестящего развития инструментальной музыки. Что же касается *оперы*, то, несмотря на деятельность отдельных крупных ее реформаторов—Рамо, Глюка—господствующий вкус публики склонялся к внешней эффектной и мелодически легко доступной неаполитанской опере. Ново-неаполитанская школа господствовала и в 18 веке, хотя центр тяжести к концу века переместился в Париж, где перед самой Великой Революцией имелось несколько театров: Большая опера, Комическая опера и Итальянская опера-буф. Париж был также, еще со времен Рамо, главным центром *хореграфического* искусства, особенно в конце семидесятых годов, когда балетмейстером Большой Оперы был гениальный *Ж. Новерр* (1727—1810) по заказу которого для Парижа написал балетную сюиту „Les petits rien" Моцарт. Германия находилась всецело под итальянским владычеством. Отдельные удачные и чрезвычайно интересные с историко музыкальной точки зрения попытки обоснования немецкой оперы (Гамбург, Лейпциг, Мангейм, а в конце столетия и Вена) имели пока еще чисто местное значение. В Англии начатки национальной музыкальной драмы, созданной Пёрселем, совершенно заглохнули, а во второй половине столетия после смерти Генделя, интерес к опере вытесняется симфонической и камерной музыкой. Даже гениальные творения Моцарта первоначально очень медленно распространялись за пределами городов, в которых они ставились впервые. Успех композитора оперы зависел, главным образом, от удачного исполнения, и в этом смысле 18 столетие было веком деспотии певцов и певиц, царством примадонн и „primi uomini".

Господство неаполитанской школы.

Парижская опера.

Попытки обоснования немецкой оперы.

„Век примадонн и primi uomini".

Среди примадонн наибольшей славой пользовались *Анна Мария Страда*, *Катарина Висченти*, *Тоди*, *Куцони*, синьора *Дурастанти*, *Перуцци*, *Фаустина Бордони* и *Тези*. Не меньшей прославлены были кастраты: *Антонио Паси*, сопранист, *Бернарди* по прозванию *Сенесино*—меццо-сопранист *Гримальди* по прозванию *Николини*—контральто, *Карло Брески* по прозванию *Фаринелли*—сопранист. Кроме них у публики пользовались также большим успехоми певцы, не подвергшиеся той отвратительной операции, тенора *Джовани Пайта*, *Григорио Бабби*, *Анжело Амореволи*, *Франческо Теси* и другие. Виртуозность певцов требовала превосходной школы, и 18 век действительно выдвинул отличных вокальных педагогов. Среди последних особенно славился *Антонио Пистокки* (1659—1717), основавший около 1700 года классическую школу итальянского пения, известные традиции которой сохранились еще по настоящее время, и представителями которой в 19 столетии были испанцы *Гарсия*, отец и сын. В вокальном искусстве главное внимание обращалось на тщательную выработку всевозможных „манер", пассажей, трелей, мордентов и прочих фиоритур. К этим „манерам" относилось также тремоло, дававшее иллюзию глубокой взволнованности певца. С каким трудом приходилось даже самым знаменитым композиторам преодолевать рутину и капризы этих „виртуозов глотки" показывают биографии Генделя, Моцарта, Глюка, Сарти.

Примадонны и кастраты.

Тенора.

Вокальные педагоги.

Вокальное искусство.

Каково же было социальное положение музыкантов 18 столетия? Тут мы сталкиваемся с очень поучительным явлением: по мере того, как усиливается спрос на виртуозное искусство, падает оценка труда серьезных музыкантов и ухудшается их общественное положение. Когда

Социальное положение музыкантов.

Гендель в самом начале века посетил Италию, молодого композитора принимали там с необычайным почетом. По словам первого биографа Генделя к его услугам во время пребывания в Неаполе, был целый дворец, роскошный стол, выезд и т. д. Так же щедро оплачивалась и его деятельность в качестве оперного композитора и в Лондоне. В конце же столетия Моцарт, гений которого был вне сомнения для его современников, умер почти в совершенной нищете, и в течение всей своей жизни никак не мог добиться обеспеченного положения. Обогащала только опера. Примадонны, а особенно кастраты, зарабатывали огромные суммы (Фаринелли под конец жизни построил себе роскошный дворец в Болоньи и таких примеров можно привести много). Богатым человеком кончил свою жизнь Глюк. Но быть может единственный пример известного благосостояния, завоеванного симфоническим творчеством являл собой Иосиф Гайдн. Не забудем и того, что Моцарт и Гайдн, служившие австрийской знати, находились на положении привилегированной прислуги, и камергер зальцбургского архиепископа граф Арко проявил невообразимую гнусность, выбросив Моцарта, явившегося к нему с прошением, пинком ноги из приемной. Просвещенный князь Эстергази позволял себе обращаться к Гайдну в третьем лице, и только после лондонских триумфов последнему удалось добиться более вежливого обращения на „вы". В Лондоне во время концертов в частных домах музыканты отгораживались от присутствующей публики особыми протянутыми шнурами, для того, чтобы избежать ее соприкосновения с людьми нисшего сословия. Еще поныне нельзя без глубокой грусти читать письма Моцарта, повествующие о непрерывных унижениях человека очень умного и высокообразованного. А наряду с этим кастраты и виртуозы на различных инструментах делали прямо фантастические карьеры, составляя себе не только огромные состояния, но добиваясь иногда почетных государственных должностей. Век авантюризма отразился также и на положении музыкантов: не даром он столь богат различными мемуарами артистов, у которых имелся достаточный материал для интересных повествований.

Заработки певцов и композиторов. *Гайдн и Моцарт на службе у австрийской знати.* *Письма Моцарта, как документ эпохи.* *Мемуарная литература.*

Теория музыки.

Если от музыкальной практики перейти к *теории*, то окажется, что и в этом отношении 18 век подготовил фундамент для дальнейшего музыкального развития, и что во многих отношениях взгляды теоретиков 18 столетия оказались очень прогрессивными, даже пророческими по отношению к будущему. Последним великим теоретиком старого времени был *Царлино*, сделавший вывод изо всей средневековой теории, и давший обоснование позднейшего учения о гармоническом дуализме. Появление оперы и быстрый рост концертирующей музыки, с одной стороны, и постепенное исчезновение чистого а капелльного стиля, с другой, повлекло за собой постановку новых вопросов теоретического и эстетического характера. Потеряла свое значение старая система сольмизацие и, начиная с середины 17 столетия, постепенно утрачивала также свой смысл система церковных ладов, уступая место представлению о миноре—мажоре, всегда свойственном народной музыке. Введение генерал-баса, то есть обозначение аккордов при помощи цифр, явилось толчком для выработки нового учения об аккордах. Практика генерал-баса обозначает собою чисто эмпирическое применение учения о гармонии. Первым авторитетом в вопросах генерал-баса в 18 веке считался саксонский капельмейстер *И. Д. Гейнихен* (1683—1729), составитель книги „Generalbass in der Komposition" („Генерал-бас в композиции"), вышедшей первым изданием в 1711 году. Основное достоинство этой книги заключается в огромном количестве нотных примеров, что делает ее неоценимым руководством для изуче-

Новая постановка вопросов. *Трактат Гейнихена.*

ния музыки той эпохи. Гениальным творцом основных принципов современной гармонии является *Рамо*, выпустивший в 1722 году в Париже „Traité de l'harmonie, reduit a ses principes naturels", а четыре года спустя „Nouveau système de musique theorique". В этих трактатах Рамо развивает учение о гармониях, основанное на сведении огромного числа аккордов к ограниченному числу основных типов. Рамо исходит из представления о „симпатии звуков", вернее из понятия совзвуках, то-есть совокупности звуков, составляющих каждый данный звук, разложимый, согласно законам физики, на части. Он принимает за основу аккордовых образований построение аккордов по терциям и первый формулирует учение об обращении аккордов. Принципы Рамо поныне остаются неприкосновенными, но некоторые неясности его изложения дали его противникам благодарный материал для полемики против него. Это побудило знаменитого математика *д'Аламбера* (1717—1783) изложить систему Рамо более ясно и кратко. В Германии мысли Рамо нашли отклик у вюртембергского камерного музыканта *И. Ф. Даубе* (1730—1797), который в своем сочинении „Generalbass in drei Akkorden" („Генерал-бас в трех аккордах") сводит все аккорды к трем основным гармониям: тоническому трезвучию, субдоминанте с секстой и септ-доминанте с септимой. Наиболее влиятельные немецкие теоретики 18 столетия *Ф. Марпург* (1718—1795) и *И. Кирнбергер* (1721—1783) основываются на учении Рамо, но тем не менее старая система генерал-баса прекраснейшим образом продолжала существовать и применяться в педагогической практике, что доказывается наиболее популярными учебниками не только 18-го, но 19 столетия. На далеком севере российский академик *Л. Эйлер* (1707—1783), знаменитый математик, делает в своем „Tentamen novae theoriae musicae" попытку чисто-математичиского обоснования музыкальной системы. „Tentamen" Эйлера—одна из первых книг, выпущенных нашей Академией Наук.

Учение Рамо.

Распространение системы Рамо.

Марпург и Кирнбергер.

Л. Эйлер.

Трактаты по гармонии были главным образом вызваны потребностями аккомпанимента. Они, так сказать, развивали музыкальное мышление в *вертикальном* направлении. 18 век, век преобладания мелодии, то есть последования тонов в *горизонтальном* направлении должно было с другой стороны содействовать развитию учений, независимых от гармонии. Весьма влиятельный теоретик 18 столетия, *И. Фукс*, в своем знаменитом учебнике „Gradus ad Parnassum" sive manuductio ad compositionem musicae regularis (1725), написанном в диалогической форме на латинском языке развивает систему контрапункта на основе старых церковных ладов, исходя из практики 16 столетия. Об этой книге и ее значении мы уже говорили в одной из предыдущих глав. Рамо и Фукс—два полюса, между которыми развертывается вся музыкально-теоретическая мысль 18 столетия. Из числа других больших учителей контрапункта 18 столетия мы назовем еще францисканца *Дж. Мартини* (падре Мартини, 1706—1784), одного из самых замечательных контрапунктистов и знатоков музыки тогдашней Европы, высокоавторитетного итальянского продолжателя Рамо *Ф. А. Валлоти* (1697—1780) и *И. Г. Альбрсхтсбергера* (1736—1809), учителя Бетховена, автора теоретических сочинений, еще поныне не потерявших своего значения. Наконец, необходимо указать и на работы по акустике и гармонии *Г. Ю. Фоглера* (1749—1814), бывшего также одним из первых музыкальных журналистов. Этими именами конечно не исчерпаны все представители музыкальной мысли в 18 столетии. Многочисленны были всякие теоретические руководства по изучению игры на различных инструментах и пению, например знаменитое руководство *Филиппа Эмануила Баха* „О правильном способе игры на клавихорде" (1759—1762), школа скри-

Учителя контрапункта.

И. Фукс.

Теоретики.

пичной игры *Леопольда Моцарта* (1756), монументальное сочинение „Об искусстве сооружать органы“ французского монаха *Бедо де Селль* (1706—1779), школа игры на флейте *И. Кванца* (1697—1773), содержащая очень интересный материал, характеризующий немецкое музыкальное искусство 18 столетия вообще, исследование об игре на лютне *Э. Г. Барона* (1696—1760), школа пения *П. Този* (1647—1727) „Opinioni dei cantori antichi e moderni“ (1723) и т. д. В 18 же столетии были сделаны первые опыты музыкальной *историографии* и написаны действительно серьезные сочинения. Здесь работа шла в разных направлениях, в смысле собирания подготовительных материалов (в виде словарей, отдельных жизнеописаний музыкантов и так далее) и в стиле систематического изложения истории музыкального искусства. Огромное значение, как собрание первоисточников по средневековой музыке, имеет труд ученого аббата *Мартина Герберта* (1720—1793) „Scriptores ecclesiastici de musica sacra“, сборник, не утерявший своего большого значения поныне, так как в нем собраны важнейшие трактаты, хранящиеся в различных библиотеках. Труд опубликован был в 1784 году в трех томах. В области музыкальной лексикографии в 1767 году издан музыкальный словарь *Ж. Ж. Руссо* с философско-эстетическим уклоном. Немецкий же словарь *И. Г. Вальтера* (1684—1748) „Musicalisches Lexicon“ (1732), имеет своим содержанием преимущественно биографический материал. Первая немецкая история музыки *Т. Ц. Принца* (1641—1717) „Historische Beschreibung der edlen Sing und Kling Kunst“ вышла еще в конце 17 столетия и представляет известное значение для истории музыки этого столетия. Чрезвычайно богатый материал дает история музыки Падре *Мартини* „Storia della musica“ в трех томах (1757—1781), касающаяся только музыки древности. Англия выдвинула два крупных труда по истории музыки: „General history of the science and practice of music“ *Д. Гаукинса* (1719—1789) в пяти томах, весьма содержательное сочинение, хотя автор его и не был профессиональным музыкантом и в вопросах музыкально-теоретического свойства пользовался помощью специалистов в этой области; и „General history of music“ *Ч. Бёрней* (1726—1814) (неоднократно нами упомянутого), вышедший одновременно с трудом Гаукинса (Бёрней опубликовал также очень интересные описания своих путешествий по европейским странам с целью собирания материала для этого труда). В Германии основоположниками науки о музыке являются *И. Н. Форкель* (1749—1818), университетский директор музыки в Геттингене, написавший „всеобщую историю музыки“ (два тома 1788 по 1804), доходящие только до 16 столетия и кроме того биографию *Иоганна Себастьяна Баха*, уже в начале 19 столетия, и *Я. Адлунг* (1699—1762), автор ряда теоретических сочинений, из коих главное „Anleitung zur musikalischen Gelehrtheit“ (1758, 1783) имеет несомненное значение и для истории музыки. Французские ученые также принимали деятельное участие в разработке новой отрасли науки. Из числа последних следует указать на *Ж. Боне* (1644—1724), автора истории музыки от древнейшего периода до настоящего времени (1715) и на монаха *Ф. Ж. Кафио* (1712—1777), которому принадлежит об'емистая, оставшаяся в рукописи и впоследствии найденная Фетисом история музыки. В 1780 году *Ж. Б. Лабордом* (1734—1794) выпущен очень важный четырехтомный труд „Essai sur la musique ancienne et moderne“ с многочисленными рисунками инструментов и образцами старо-французских песен. Накануне Великой французской Революции вышел небольшой очерк *К. Граме* „Histoire de la musique française (1786).“

Школа игры на инструментах

Музыкальная историография.

Лексиконы

Первая немецкая история музыки.

Гаукинс и Бёрней.

И. Н. Форкель.

Французские историки.

Очень интересны еще первые робкие попытки разработки вопросов музыкальной эстетики и психологии музыки, наблюдаемые на всем протяжении этого столетия. Мы уже говорили выше, какую горячую полемику вызвало в Париже появление итальянской комической оперы. Непосредственное участие в этой полемике принимал *Ж. Ж. Руссо.* По существу спора им затронут был чрезвычайно важный вопрос об отношении звука и слова, проблема чрезвычайно интересовавщая музыкальную эстетику 18 столетия. Руссо был редактором музыкальной части Большой Энциклопедии, его взгляды разделялись выдающимися французскими философскими умами, *Дидро, Кондильяком*, считавшими, что „хорошая декламация должна быть прообразом пения". Мысли Руссо о музыке, разбросанные в различных его сочинениях, в высшей степени ценны, как предвестники социологического взгляда на музыкальное искусство, развитого впоследствии в гениальных трактатах Вагнера. Великий немецкий гуманист 18 столетия *И. Г. Гердер* в одной из последних своих работ „Каллигоне" (1800) проводит чрезвычайно интересное разграничение между музыкой и изобразительным искусством и устанавливает правильный взгляд на эмоциональные основы музыкальной эстетики. Ряд английских психологов конца века также затрагивает вопрос о связи между поэзией и музыкой и о существе музыкального выражения. Мы ограничимся лишь упоминанием имен *Уэба Эвисона, Гарриса*, писавших на эти темы. На германской почве наиболее ценным сочинением музыкально-эстетического характера является работа *Д. Шубарта* (1739—1791) „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst" („Идеи по эстетике музыкального искусства"), изданная лишь после его смерти в 1806 году и оказавшая очень существенное влияние на дальнейшее развитие музыкальной эстетики в Германии. В заключении нашего обзора укажем еще на первые ростки музыкальной *публицистики* в рассматриваемую нами эпоху. Самым ранним явлением музыкального журнализма можно считать музыкально-критические листы „Musica critica", которые издавал в Гамбурге с 1726 года высокообразованный и энергичный *И. Маттесон.* Издание это выходило небольшими выпусками и кроме больших статей содержало довольно богатую и разнообразную хронику. В том же Гамбурге через недолгий срок начал выходить и „Критический музыкант", „Der kritische Musikus", (1737—1740) *И. Шейбе*, известного, между прочим, своей неудачной полемикой против Баха. При жизни последнего в Лейпциге стало выходить (с 1736 года) периодическое издание *Л. Мицлера* (1711—1778), математика и музыканта, стремившегося обосновать законы музыкальной композиции математическим анализом. Издание это носило чрезвычайно громоздкое название: „Die neu eröffnete musicalische Bibliothek oder gründiche Nachricht nebst unparteiischem Urteil von musicalischen Schriften und Büchern" („Вновь открытая музыкальная библиотека или основательные сведения и непартийные суждения о музыкальных трактатах и книгах", 1736—1754). Первым настоящим музыкальным журналом, выходившим еженедельно, были „Еженедельные Известия" *Ад. Гиллера* (1766) „Wöchentliche Nachrichten". Аналогичные издания стали выходить одновременно с этим и на французском языке: „Journal de musique française et italienne" (1756) в Льеже и „Journal de musique" с 1764 года в Париже, а несколько позднее на английском: „The new musical and universal Magazine" (Лондон с 1775). Так росла и крепла музыкально-теоретическая мысль в этом столетии, столь разнообразном новыми идеями, противоречивыми, по своим художественным устремлениям и так удачно примирявшем их.

Первые опыты музыкальной эстетики.

Взгляды Руссо.

Гердер о музыке.

Английская психология музыки.

Начало музыкальной публицистики.

Немецкие периодические издания по музыке.

Французские и английские журналы.

Литература к главе двадцать третьей.

Литература к главе двадцать третьей.

H. Riemann. Geschichte der Musik seit Beethoven. Берлин 1901.
Charles Burney. The present state of music in France and Italy (1771).
Его же. The present state of music in Germany the Netherlands et United Provinces (2 т. 1773).
Michel Brenet: Les concerts en Françe sous l'ancien regime (1900).
I. Combaricu. Histoire de la musique. V. II Paris. 1913.
A. Schering. Geschichte des Instrumentalkonzert. Лейпциг. 1905.
Fr. Volbach. Das moderne Orchester. Лейпциг. 1910.
Его же. Die Instrumente des Orchesters. Лейпциг. 1913.
Oxford History of Music V.
Iv. Wasilielewsky. Die Violine und ihre Meister. Лейпциг. 1911.
Его же. Das Violoncell und ihre Geschichte. Лейпциг. 1889.
W. Niemann. Das Clavierbuch. Лейпциг. 1913.
R. Brancour Histoire des instruments de musique. Париж. 1921.
A. Vidal. Les instruments à archet. Paris 3 тома.
C. Sachs. Reallexicon der Musikinstrumente. Берлин. 1913.
Lebenslaüfe deutscher Musiker, herausgegeben. von Dr. A. Einstein.
1. I. A. Hiller.
2. C. G. Neefe.
3. A. Gyrowetz.
} Лейпциг. 1915.
Cv. Dittersdorf. Doktor und Apotheker (текст содержит в виде вступления краткий пересказ его автобиографии). Лейпциг. Реклам.
P. Lindo. Der Ghevalier Sarti oder die Musikalischen Zustände Venedigs im 18 Jahrhundert. Дрезден. 1858.
Письма *Моцарта* в ред. Ноля и Шторка.
M. Steinitzer. Zur Entwickelung des Melodrams. Лейпциг. 1918.
C. Stumf. Die Musikpsychologie in England. Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft. B. I.

ОТДЕЛ ПЯТЫЙ.

Эпоха Бетховена и романтиков. (1800—1850).

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ЧЕТВЕРТАЯ.

1800 год в истории музыки. Бетховен, как явление музыкальной культуры. Его связь с прошлым и значение для будущего. Жизнь Бетховена. Три периода. Условность этого деления. Слава и одиночество. Бетховен—законченный мастер. Личность Бетховена. Музыкальное наследие Бетховена. Бетховенские симфонии и программная музыка. Торжественная месса „Фиделио". Струнные квартеты и камерная музыка. Фортепьянные произведения. Вокальная лирика. Средства музыкального воплощения у Бетховена. Бетховен и Россия. Изучение Бетховена.

1800 год в истории музыки.

Строго говоря 1800 год не может считаться началом новой эры в истории музыки. Музыкальные эпохи не укладываются в рамки определенных календарных дат. Лишь однажды в 1600 году, когда зародилась во Флоренции „новая музыка", музыка будущего, важный в историко-музыкальном отношении момент почти точно совпал с началом нового столетия. С чисто музыкальной точки зрения 1850 год также не завершает собой нового отдела истории музыки. Но все же обе эти даты связаны с событиями, имеющими знаменательный смысл для истории музыки 19 века. 2 апреля 1800 года исполнена была первая симфония Бетховена, а ровно через 50 лет Вагнер выпустил в свет свой гениальный трактат „Искусство будущего". Эти два события являются начальным и заключительным аккордом мощной симфонии, художественный смысл которой еще не исчерпан поныне. Два имени, яркие символы музыки 19 столетия, связаны с ними: это имена Бетховена и Вагнера. С их появлением на исторической арене музыкальный поток внезапно меняет свое направление, и мы не знаем в истории музыки других примеров такого бесспорного господства над этой стихией: Бетховен и Вагнер являются выразителями духа, в высшей степени характерного для всего искусства, последовавшего за Велико Французской Революцией, *духа героизма*. Бетховенский оптимизм, его вера в добрую природу человека, его преданность идеям всемирного братства и свободы—основные источники творческой энергии Одинокий и гордый, подозрительный к малейшему проявлению пошлости, убежденный в том, что *сила* есть единсвенный источник нравственности, свободный от всяких религиозных пережитков прошел он свой жизненный путь. Не с узко-музыкальной точки зрения, а как великое культурное явление следует рассматривать его искусство. Бетховен был первым музыкантом, насквозь проникнутым *социальным пафосом*. В этом разгадка того сильнейшего влия-

Значение 1850 года.

Бетховен и Вагнер.

Героический элемент в искусстве Бетховена.

Бетховен, как культурное явление.

ния, какое оказывают его произведения на нас, отделенных от дня его кончины почти столетним промежутком.

Бетховен и Бах.

С точки зрения развития музыкальных форм Бетховен исторически не менее важен, чем Бах, крупнейший мастер до него. Как Бах, так и Бетховен—в сущности говоря завершители музыкального движения, начавшегося в эпоху Ренесанса. Ренесанс возбудил в музыке способность к выражению личных переживаний. Бетховен довел это начало до высшего напряжения, до всечеловеческого, вселенского охвата.

Связь с искусством Ренесанса.

С Моцартом и Гайдном, своими учителями (у Гайдна Бетховен учился фактически) он связан не менее тесно, чем с итальянскими монодистами и камерными композиторами с одной, а с Бахом с другой стороны. Его искусство двулико, оно направлено в глубь времен и в дали будущего. Как инструментальный композитор Бетховен, быть может еще и теперь не изучен и не понят, как следует; его творческое наследие содержит в себе еще многие неиспользованные художественные ценности.

Детство Бетховена.

Людвиг ван Бетховен (частица „ван" указывает на его фламандское происхождение) родился, по всей вероятности, 16 декабря 1770 года в прирейнском городе Бонне. Точная дата его рождения не установлена до сих пор, и возможна, впрочем, ничтожная, ошибка на один день. В 1800 году ему, следовательно, было 30 лет, и до этого момента, с которого мы начинаем изложение настоящей главы, им сочинен был ряд весьма важных для его оценки музыкальных произведений. Обыкновенно, со времен русского исследователя Ленца, выпустившего в 1852 году первую большую книгу о Бетховене, его жизнь делится на три периода, разграничиваемая примерно опусами 1-100-135,

Условность явления жизни Бетховена.

но такое деление очень условно. Творчество Бетховена развивается в высшей степени последовательно, без каких либо особенно сильных влияний извне и поэтому неделимо. Детство Бетховена протекло в условиях тяжелой семейной обстановки. Музыкальные способности, Бетховена, обнаружились очень рано и служили соблазном для его отца, (малозначительного музыканта, более преданного вину, чем музыке) желавшего сделать из него такого же чудо-ребенка, каким лет пятнадцать до этого был Моцарт. Однако ранняя слава Моцарта не была

Первые сонаты.

суждена Бетховену, он развивался медленнее. Первые три фортепьянные сонаты сочинены им двенадцати лет от роду. Знание музыкальной техники к этому времени им приобретено было главным образом у *Х. Г. Неефе*, бонского придворного органиста, высокообразованного музыканта. Под руководством последнего вероятно и написаны первые бетховенские сонаты. В течение всей своей жизни Бетховен с благодарностью вспоминал о своих уроках у Неефе: ему он обязан был основательным знакомством с „Хорошотемперованным клавиром" Баха. Тринадцати лет Бетховен назначен был вторым придворным органистом. Семнадцатилетним юношей он предпринял первое путешествие в

Первое посещение Вены.

Вену, главным образом для того, чтобы познакомиться с Моцартом и сделаться его учеником. Это желание не осуществилось, но Бетховен все же имел возможность показать свое искусство импровизации творцу „Дон Жуана" и заслужить восторженный отзыв Моцарта. Окончательное переселение Бетховена в Вену состоялось в 1792 году. Этому предшествовало знакомство с Гайдном, посетившим Бонн на обратном пути, и после первой поездки в Англию. Гайдн, прослушав Бетховена, предложил последнему сделаться его учеником, что окончательно повлияло на решение юноши.

Уроки у Гайдна.

Однако уроки у Гайдна—наиболее яркого модерниста в тогдашней музыке не дали ожидаемых результатов, отчасти потому, что знаменитый композитор, подготовляясь к своей второй поездке в Лондон, не имел достаточно времени, чтобы

уделять необходимое внимание своему гениальному ученику. Уже ко времени своего переезда в Вену Бетховен пользовался известностью, как замечательный пианист, и на этом поприще быстро завоевал себе внимание венских музыкальных кругов. Однако, пожиная лавры в качестве пианиста и импровизатора Бетховен продолжал усердно работать над своим музыкальным образованием и, неудовлетворенный уроками Гайдна, стал заниматься сначала у автора популярной оперетты „Деревенский цирульник“ *Шенка*, а потом по контрапункту у знаменитого *Альбрехтсбергера*, а для изучения вокального стиля у *Сальери*. С внешней стороны жизнь Бетховена в Вене складывалась благоприятно: круг его почитателей быстро рос, и издаваемые им, по предварительной подписке, сочинения находили достаточное число покупателей. В 1796 году он предпринял концертную поездку в Прагу, Нюрнберг и Берлин, сопровождаемый повсюду успехом. До 1800 года им были написаны и большею частью опубликованы фортепьянные сонаты до ор. 14 включительно; две сонаты для виолончели, ор. 5, три сонаты для скрипки, ор. 12, три струнных трио, ор. 9, три фортепьянных трио, ор. 1, струнные трио, ор. 9, трио с кларнетом, ор. 11, большое количество вариаций для фортепьяно, шесть квартетов для струнных инструментов ор. 18, септет Es dur ор. 20, и первая симфония C dur ор. 21. К сожалению к тому же времени начало проявляться ослабление слуха Бетховена, приведшее к полной глухоте. В следующие три года им созданы были крупнейшие произведения: оратория „христос на Елеонской горе“ („Christus am Ölberg“), вторая и третья симфония, сонаты оп. 31 и две фантастические сонаты Es dur и Cis moll, а также знаменитая „Крейцерова“ (посвященная скрипачу Крейцеру) для скрипки и фортепьяно. Героическая симфония, посвященная первоначально Наполеону, в котором Бетховен видел исполнителя заветов Великой Революции (потом, узнав о короновании Наполеона, он гневно снял свое первоначальное посвящение) была встречена враждебно музыкальной критикой. Неудачной, с точки зрения внешнего успеха, оказалась премьера его оперы „Фиделио“ (в первой редакции „Леонора“, закончена в 1805 году). Эта единственная опера Бетховена, одно из самых сильных музыкально-драматических произведений 19 столетия, оказалась для него источником самых неприятных переживаний, и Бетховен сам говорил, что за нее он заслуживает мученического венца. К ближайшим годам (до 1809) относятся его четвертая, пятая и шестая симфонии, ряд фортепьянных сонат, в числе их „appassionata“, концерты (до четвертого) для фортепьяно и оркестра, концерт для скрипки и фортепьяно, два глубокомысленных трио для фортепьяно ор. 70, фантазия для фортепьяно, оркестра и хора ор. 80, песнь „К далекой возлюбленной“ и три замечательных квартета ор. 59, написанных по заказу русского графа Разумовского. Большинство этих произведений Бетховен, страстный любитель природы, писал в окрестностях Вены, обдумывая их во время своих ежедневных прогулок пешком. Известно, что в эти тяжелые годы он, став вследствие глухоты все более и более нелюдимым пережил интимную трагедию, но до сих пор нельзя с уверенностью сказать, кто именно была „бессмертная возлюбленная“, связанная с этой загадкой в жизни Бетховена.

Занятия по теории у Альбрехтсбергера.

Поездка в Прагу, Нюренберг и Берлин.

Композиции до 1800 года.

Неудача „Фиделио“

Произведения до 1809 года.

В конце 1808 года Бетховен получил от тогдашнего короля Вестфалии *Жерома Бонапарта* предложение занять пост придворного капельмейстера в Касселе. Несмотря на свои органические дефекты слуха и самую эфемерность вестфальского королества Бетховен склонялся к тому, чтобы принять это предложение. Тогда три венских мецената, Кинский, Лобковиц и эрцгерцог Рудольф, подписали соглашение о вы-

Приглашение в Кассель.

даче Бетховену пожизненной почетной пенсии при условии, чтобы он не покидал Австрии. Однако, пенсия эта впоследствии не выплачивалась аккуратно и значительно уменьшилась вследствие падения курса денег, и Бетховену пришлось вести длительный крайне неприятный процесс для получения обещанной суммы. Следующие годы до венского конгресса (1814) были очень трудными в материальном отношении для Бетховена и, несмотря на созданные им в этот период седьмую и восьмую симфонии, музыку к „Эгмонту", большие квартеты оп. 74 и 95 и мощное B dur'ное трио оп. 97, популярность Бетховена в широких кругах росла очень медленно. Очень крупный успех на его долю выпал после исполнения написанной в 1813 году батальной картины „Победа Веллингтона в сражении при Виттории". Это произведение для трех оркестров, на темы воинских сигналов и маршей имело при первом своем исполнении такой огромный успех, что пришлось повторить его дважды. Ни одна из симфоний Бетховена не могла соперничать в смысле успеха у публики с этой трескучей эффектной батальной картиной, которую сам Бетховен называл „глупой шуткой", — показатель музыкальных вкусов его современников. Приблизительно с этого года произведения Бетховена начинают распространяться и в Европе, сначала в Лондоне и в Петербурге, а несколько позднее, уже после его смерти, и в Париже. Во время конгресса, когда в Вене собрались представители всех европейских дворов, музыка Бетховена была предметом особого внимания. В честь этого большого события им написана была кантата „Ein glorreicher Augenblick" („Мгновение славы"). Он позволял, „по собственному признанию" ухаживать за собою европейским государям" и за короткое время имел возможность настолько поправить свои материальные обстоятельства, что небольшая сумма денег, собранная им за этот год, потом оставлена была им в виде наследства своему племяннику. Последние 12 лет жизни Бетховена (с 1815 по 1827 год) были годами его почти полной изоляции от внешнего мира (последний раз в качестве пианиста он выступил в 1814 году). Безотрадная домашняя жизнь (о чем свидетельствуют записи в так называемых разговорных тетрадях—Conversations - Hefte) обусловливалась все растущей раздражительностью и болезненностью Бетховена. Судебные процессы, которые ему пришлось вести по разным поводам и заботы о нежно им любимом, но отнюдь не достойном этой любви племяннике окончательно подрывали душевный покой, Бетховена необходимый для творчества (совершенно бесплодным был, например, 1817-ый). Полная глухота заставила его отказаться от дирижирования собственными произведениями, что для него было тяжелым ударом. В 1818 году им задумана была грандиозная торжественная месса, законченная лишь через пять лет, в 1823 году. В следующем году он подарил человечеству девятую симфонию. Последними крупными работами Бетховена, его музыкальным завещанием, были пять квартетов оп. 127 по 135, из которых первые три написаны были по заказу князя Голицына. 17 апреля 1824 года Бетховен писал издателю Шотту в Майнц: „Аполлон и музы не отдадут меня еще в руки смерти, ибо я еще много остался им должен и до ухода моего в елисейские поля дух властно требует выполнения замыслов, в меня вложенных. Мне иногда кажется, что я написал всего только несколько нотных строк". Но Бетховену не суждено было осуществить этих замыслов. Увертюра на тему B-A-C-H, десятая симфония, месса as moll, оратории „Победа креста", „Элементы", „Юдифь", „Саул" и вторая опера „Мелузина" на текст австрийского поэта Грильпарцера остались не разработанными. Давнишняя болезнь печени, осложненная воспалением

Седьмая и восьмая симфония.

Успех „Победы Веллингтона".

Венский конгресс.

Последние 11 лет жизни Бетховена.

„Торжественная месса".

Последние эскизы.

легких, свела его 26 марта 1827 года в могилу. Десятки тысяч народу провожали его тело на кладбище. Количество произведений, написанных Бетховеном, прекратившим свою творческую работу лишь за несколько месяцев до смерти сравнительно с продуктивностью его великих предшественников очень скромно. Последний его опус—138-ой. Но надо принять во внимание, что некоторые опусы заключают ряд больших композиций, например 18-й шесть струнных квартетов, ор. 59 три струнных квартета, ор. 12, 30 по три скрипичных сонаты, ор. 31 три фортепьянных сонаты, ор. 70—два больших трио и т. д., что значительно расширяет список сочинений Бетховена, Кончина.

Все же мы не имеем никакой возможности в рамках общего курса истории музыки дать, хотя бы краткое описание бетховенского творчества. Это невозможно потому, что почти каждое большое произведение Бетховена имеет свой особый стиль, свои приемы разработки, колорит. Единственное, что возможно на этих немногих страницах это указать на историческую связь его произведений с наследием прошлого и их значение для будущего. Конечно при таких условиях характеристика Бетховена не может быть не только исчерпывающей, но даже в отдаленной мере полной. При об‘ективной оценке исторической роли Бетховена необходимо отказаться от предвзятого мнения о том, что эта роль была революционной и разрушительной по отношению к музыкальному прошлому. Бетховен был скорей консерватором, чем революционером в области музыкальных форм—в этом отношении Гайдн, например, был гораздо смелее и изобретательнее его. Но обаяние бетховенской музыки еще поныне свежей, как в момент ее создания, заключается в ином—в удивительной сконцентрированности ее художественного содержания, в энергии ее музыкального выражения, в изумительной *ритмизации* материала благодаря чему он так сильно действует на *волевую* сферу слушателя. Ни один композитор до Бетховена не обладал подобной способностью извлекать из музыкальных инструментов такое разнообразие музыкального выражения, улавливать особый музыкальный смысл всего происходящего в жизни, давать столь убедительную музыкальную характеристику поступков и переживаний. Историческая роль Бетховена. Главные особенности бетховенского письма.

Так же, как и учитель его Гайдн, Бетховен был по преимуществу *инструментальным* композитором. В этой области его гений развернулся шире и глубже всего, здесь он чувствовал себя свободнее от всякого внешнего гнета и от необходимости считаться с исполнителями в тот музыкальный переходный период, в который он жил, Вспомним, что Моцарт, например, покорно отдавал свой талант в распоряжение „виртуозных глоток“ знаменитых певиц своего времени. Бетховен же творил музыку исключительно в силу внутренних побуждений, для самого себя, а не для других, ему чужда была даже мысль о возможности какого либо ограничения полета своей творческой фантазии во имя удобства исполнения. Гайдн и Моцарт писали большинство своих произведений по заказу для определенной аудитории, вознаграждавшей их композиторский труд. На заказ писал иногда и Бетховен, но характерна для него абсолютная свобода творческих излияний, не стесняемых никакими соображениями об успехе или о желаниях заказчиков. Он обращался не к определенной группе любителей, не к определенному классу (как например, Гайдн в своих симфониях, предназначенных для исполнения в аристократических салонах), а к народу, как к таковому. Это и придает его музыке характер социально-воспитательный, поднимает ее на ту общественную трибуну, на которую не вступал ни Гайдн, ни Моцарт. Не порывая резко с предшествующим музыкальным развитием и вкладывая в музыкальные формы, создан- Бетховен инструментальный композитор. Свобода музыкального творчества. Отличие от Гайдна и Моцарта.

ные для него, максимум содержания, Бетховен создал нечто абсолютно новое, никем не повторенное после него и до настоящего времени далеко не исчерпанное в своей художественной значительности.

Наибольший отклик у народов всего мира нашли *симфонии* Бетховена. По сравнению с 120-ю гайдновскими и 40-ка моцартовскими число бетховенских симфоний очень незначительно, всего—если не считать недавно найденного в Иене юношеского его произведения, так называемой „иенской симфонии", принадлежность которой Бетховену пока еще окончательно не установлена—всего 9. Самый процесс их создания был гораздо более медленный, чем у его предшественников. Как Моцарт, так и Гайдн с изумительной быстротой писали свои симфонии (например для трех лучших симфоний Моцарту понадобилось всего три месяца). Бетховен же вынашивал, обдумывал каждую из них иногда в течение нескольких лет. От момента публичного исполнения его первой симфонии 2 апреля 1800 года до „премьеры" девятой 7 мая 1824 года прошло почти четверть века. Тридцатилетним зрелым мастером Бетховен выступает на поприще симфонической композиции, и вот почему его симфонии являются наиболее показательным материалом для исследования психологических основ его музыкального языка и стиля. Уже начиная с первой его симфонии можно наблюдать, как изменяются приемы симфонического письма Бетховена в зависимости от конкретных задач. Основное требование симфонического стиля, наличность связующей идеи, об'единяющей отдельные друг с другом контрастирующие части, у Бетховена выполнена более, чем у кого либо из других композиторов. От старой, сюитообразной симфонии 18 столетия, главным назначением коей было доставление легкого, приятного музыкального развлечения слушателям, у Бетховена нет и следа. Можно даже итти дальше и утверждать, что все его симфоническое творчество служит проявлением одной основной идеи человеческой свободы, осуществимой лишь путем героических подвигов и глубокой внутренней борьбы. Таковы особенно его „нечетные" симфонии со включением первой, блестящий, героический характер которой отметил в свое время *Вебер*. Волевое напряжение, необычайное упорство мысли в борьбе с расплывчатой звуковой стихией, максимальное использование ритмических и динамических возможностей, как важнейшего двигательного, волевого начала в музыке—таковы главные характерные черты бетховенского симфонизма. Идея героя и героических подвигов до чрезвычайности расширила горизонты симфонии. Судьбы отдельных великих людей и целых народов проходят перед нами в симфонической музыке Бетховена. Целый мир отделяет ее от интимного моцартовского стиля или примитивного оптимизма Гайдна.

Процесс симфонического творчества у Бетховена.

Основные требования симфонического стиля

Волевые элементы в бетховенской музыки.

Относительно отдельных симфоний Бетховена мы принуждены ограничиться самыми общими замечаниями. В первой симфонии C dur изящной, галантной, еще определенно чувствуются отзвуки музыкального роккоко, с внезапными проявлениями ярко вспыхивающих волевых эмоций. К этому произведению, имеющему много общего с большой C dur'ной симфонией („Юпитер") Моцарта, вплоть до заимствования из нее тематических материалов, не следует относиться свысока, как к незрелой юношеской работе. И в первой ее части, начинающейся очень смело с доминант септ-аккорда, и в кружевном антанте с основной семитактной темой, в поразительно легком менуете, а также в юмористическом рондо гайдновского характера, встречаются совершенно неожиданные моменты чисто бетховенского глубокомыслия. Можно отметить, в виде курьеза, что некоторым современным Бетховену дирижерам вступление к последней части, остроумно пародирующее пафос медлен-

Первая симфония.

ных вступлений в гайдновских симфониях, казалось столь смелым, что при исполнении они совершенно опускали его. Эскизы этой симфонии, исполненной впервые 1 апреля 1880 года, восходят к 1794 и 1795 годам.

Вторая симфония.

Вторая симфония D dur, одна из наименее популярных, чрезвычайно любопытна во многих отношениях. Основные мысли этой симфонии более оригинальны, чем материал первой. Одной из замечательных ее особенностей является широко развитое вступление к первой части и знаменитое „скерцо", заменившее менуэт („скерцо" как форма), служило еще в 17 столетии для небольших свободных лирических много—или одноголосных песен и отсюда перенесено было в инструментальную музыку. У Бетховена оно сначала появляется в фортепьянной сонате, и затем он ввел его и в симфонию). Резкие динамические контрасты в скерцо и заключительной части, вспышки необузданного веселья, с одной стороны, и изумительная мелодическая изобретательность, певучесть (Larghetto), с другой, определяют характер этой симфонии.

Значение для дальнейшего развития немецкой музыки.

Для позднейшей немецкой симфонической музыки вторая симфония имела огромное значение (Шуман, Брамс). Со стороны же исторической преемственности она ближе всего подходит к Ф. Э. Баху, Гайдну, а в некоторых отношениях к итальянской симфонии Саммартини, Боккерини. Первое исполнение симфонии состоялось 5 апреля 1803 года. В третьей „героической" симфонии („Symphonie in Dis", как она значилась на программе в день первого ее концертного исполнения), законченной в следующем 1804 г., раскрывается истинный облик Бетховена симфониста. Но с этой же симфонией начинается разлад между Бетховеном и окружающим его музыкальным миром.

„Героическая".

„Эта страшно длинная и трудная композиция, порождение дикой и необузданной фантазии, (так писал о ней современный критик) „оказалась совершенно недоступной для тех, кто мнил себя знатоком музыки" и во время премьеры рядом с „героической" поставленная симфония Антона Эберля вышла победителем над своим гениальным соперником.

Трудность „эроики".

Трудность „эроики" одинакова, как для исполнителя, так и для слушателей, и Бетховен категорически требовал, чтобы симфония ставилась всегда на первом месте в программе. Как сказано, „героическая" сначала носила название „Бонапарте", но потом после коронования Наполеона, получила новое посвящение „памяти героя". Кто этот герой—Наполеон или павший в Египте английский генерал Эберкромбей, на смерть которого будто написан траурный марш—для нас безразлично.

Бетховенское представление о героизме.

Важно только представление о героизме, даваемое в этой симфонии Бетховеном. Согласовать ее музыкальное содержание с какой либо детальной программой едва ли возможно, да и не нужно. Что касается самого характера героя, то Бетховен строит его на контрасте элементов силы и активности с элегической патетикой. На этом драматическом противоположении развертывается весь сюжет симфонии. Радостная творческая воля, воплощаясь во вне, всегда вызывает противоположный ток страданий и горя—таков, по удачному выражению одного из новейших исследователей Бетховена, психологический мотив этой симфонии.

Форма „героической" симфонии.

Совершенно новой для симфонической музыки являлась грандиозность ее форм, необычайный масштаб разработки первой части при удивительной внутренней спайке отдельных конструктивных деталей. Сам Бетховен не превзошел в своем дальнейшем развитии этого единственного в своем роде образца симфонической фантазии и до конца жизни сам считал ее лучшей своей симфонией. Для современников она была, как мы уже говорили выше, совершенной неожиданностью: во всей добетховенской литературе нет ни одной симфонии, которую можно было бы рассматривать, как предтечу „эроики".

Особенности формы.

Абсолютно новым для симфонической музыки является применение траурного марша, вместо гайдновского вариационного адажио (характерная смена мажора и минора, напротив того, напоминает Гайдна) и вариационной формы в финале—апофеозе героя. Четвертая симфония, B dur оп. 60, любимая симфония Шумана и Мендельсона, имеет многое от капризной романтики настроений, особенно в первой части. Вся симфония выдержана в идиллических тонах, и некоторые страницы ее (адажио) принадлежат к самому интимному, что вообще создано Бетховеном. Ни одна из бетховенских симфоний не доказывает с такой очевидностью, что радостный тон столь же доступен гению Бетховена, как трагический пафос и выражение мировой скорби. Мастерски проведено здесь игра динамическими контрастами, светотенями, легкими летучими темами. Первые эскизы *пятой* симфонии C moll оп. 67, относятся к эпохе создания „героической". Это дальнейшее развитие идей героизма было возможно только с полным устранением описательного элемента, как в „эроике", и заменой его до крайности концентрованным волевым пафосом. C moll'ную симфонию хочется слушать без перерыва между отдельными частями (две последние слиты самим Бетховеном). В отношении формы в ней встречается один интересный введенный Гайдном. прием повторения скерцо в финале, С точки же зрения тематического развития в высшей степени примечательна первая часть, почти 500 тактов, вытекающих из лаконического мотива в четыре ноты. Говорят, что Бетховен сам комментировал этот мотив словами: „так стучит в врата судьба", но если эта историческая традиция и правильна, то все же надо признать, что пятая симфония не нуждается ни в каких словесных комментариях: столь просто, естественно, как в жизни, даны здесь контрасты. С точки зрения оркестровых средств отметим, что вней впервые применены у Бетховена три тромбона, контрафагот и флейта пикколо—с их помощью он достигает удивительной силы звучности. Эта симфония масс, покоряющая своей железной логикой мотивного развития, с первого же появления на концертной программе приобрела огромную популярность. Вместе с пятой симфонией в один и тот же вечер, 22 декабря 1808 года, исполнялась и его *шестая* „пасторальная" симфония F dur. Леса, луга, горы наполняли Бетховена ощущением счастья, он был великим ценителем природы и творил почти исключительно во время своих загородных прогулок. В шестой симфонии воплотилась эта бетховенская любовь к природе: ее не следует рассматривать, как только внешне изобразительное произведение, да и сам Бетховен предостерегал нас от этого, предпослав первой части слова: „больше чувства, чем живописи". Шестая симфония—лирика человека, влюбленного в солнечный свет, свежий летний ветерок, зеленые луга, журчание ручья и вольный грохот бури. Из этой влюбленности вытекает его обостренная, импрессионистическая наблюдательность по отношению к природе. Вот почему бетховенская пасторальная симфония может быть отнесена к типу *психологической* програмной музыки, полнее всего развитой в русской школе симфонистов (Чайковский, Скрябин). К чистой звукописи относятся только скерцо, которое порицал в свое время Э. Т. А. Гоффман за излишний реализм, и первый отдел заключительной части, гроза. Такие грозы были в ходу у предшествующих и современных Бетховену композиторов. Таким образом „пасторальная" симфония занимает среднее место между крайне наивной симфонией Бетховена „Победа Веллингтона при Виттории (1813), где чисто внешне изобразительными средствами он стремился воссоздать картину сражения, и „героической" симфонией, а также его драматическими

Четвертая симфония.

Пятая симфония.

Развитие идеи героизма.

„Пасторальная симфония

Значение изобразительных элементов.

Бетховен и русская симфония.

Место „пасторальной" симфонии.

увертюрами, вся программа которых заключена только в их заглавиях. Две следующие симфонии Бетховена, *седьмая* и *восьмая*, созданные в течение 1811 и 1812 годов, открыли миру (особенно седьмая) неисчерпаемое обилие новых приемов симфонического письма. Бетховен ставит себе в этих симфониях задачи, неразрешимые прежними формотворческими приемами. Седьмая симфония, оп. 92, исполнена была впервые 8 декабря 1813 года на концерте с благотворительной целью, причем в исполнении ее принимали участие лучшие артистические силы того времени. У публики произведение это имело огромный успех, но многие знатоки, в том числе знаменитый автор „Волшебного стрелка“ К. М. Вебер, видели в ней не то бред сумасшедшего, не то композицию, написанную „в состоянии полного опьянения“. Внешним признаком, отличающим седьмую и восьмую симфонии от предыдущих, является отсутствие медленной части. Это отсутствие не случайное. Бетховен нарочно избегает здесь резкого контраста в смысле темпа, так как обе симфонии представляют собой непрерывное нарастание, безостановочный симфонический ток. Вагнер удачно назвал седьмую симфонию „апофеозом танца“. Действительно элемент ритма, т.-е. существенный элемент танца ни в одном произведении Бетховена не проявляется с такой силой, как именно в этой симфонии. Своим танцовальным характером она сближается с типом старой инструментальной сюиты, которая исторически предшествовала появлению симфонии. „Чисто ритмическое движение“, говорит об этой симфонии Вагнер „празднует здесь свои оргии“ и эта „оргия“ не утомляет внимания слушателя только благодаря необычайной мощи ее эмоционального выражения, яркости красок оркестра, а в последней и первой части благодаря гениальным модуляцнонным неожиданностям. Апогеем ритмического действа, заменившего в этой симфонии тематическое и мотивное развитие, является ее финал („какая то вакханалия звуков, с отзвуками славянских плясовых напевов“, как выразился об нем Чайковский). Это, пожалуй, самое яркое музыкальное проявление необузданной натуры Бетховена. От этого финала только один шаг к демонизму музыки Берлиоза. Предпочтение, оказанное публикой седьмой симфонии при исполнении, рядом с впервые представшей на ее суд 27 февраля 1814 года восьмой (оп. 93), настолько раздосадовало Бетховена, что он упорно желал видеть причину этого неуспеха в бо́льших музыкальных достоинствах последней по сравнению с седьмой. Кажущаяся простота склада „маленькой“ восьмой симфонии— результат величайшего мастерства, полнейшего господства над звуковым материалом и совершенного преодоления всякой его инертности. Быть может именно в сознании преизбытка своего мастерства и легкости для него самого процесса художественного воплощения Бетховен придал этой симфонии нарочно архаизующий характер. Здесь, в качестве третьей части, появляется старинный менует с солирующими валторнами в трио, совсем как у Гайдна или Диттерсдорфа. Это, собственно говоря, единственный менует в симфониях Бетховена, ибо менует первой симфонии с полным правом мог бы носить название „скерцо“. Вся седьмая симфония проникнута здоровым юмором, в ней „правда и вымысел“, шутка и серьезность, переплетаются в одно живое целое, как у Шекспира или Гете. Финал восьмой симфонии по словам Брамса— самое смелое, что было написано когда либо в юмористическом стиле, и не мало слов было израсходовано различными комментаторами Бетховена на критическую оценку неожиданных юмористических штрихов, прорывающих связное течение этой части, одной из наиболее об'емистых у Бетховена. Мир эльфов и лесных духов, запечатленных в музыке

Седьмая и восьмая симфония.

Вебер о седьмой симфонии.

„Апофеоз танца“.

„Оргия звуков“.

Финал седьмой.

Восьмая симфония.

Менует восьмой.

Юмор восьмой симфонии.

„Allegretto scherzando“ восьмой.

романтиками, несомненно навеян изящнейшим „allegretto scherzando“, второй миниатюрной части этой симфонии (это самая короткая бетховенская инструментальная пьеса). Заметим кстати, что обычное об‘яснение этой части, как пародии на тиканье метронома, не поддерживается больше новейшими исследователями Шуточный вокальный канон в честь изобретателя метронома Мельцеля, послуживший якобы для нее темой, не имеет прямого отношения к этому allegretto. Девятая симфония, оп. 125, имя которой уже давно стало нарицательным, а для современного музыкального сознания символом высшего достижения не только бетховенского, но и всего музыкального творчества, занимала непрерывно Бетховена (эскизы к первой части встречаются уже мельком в 1809) с 1817 года, но первое исполнение ее состоялось почти через десять лет после „премьеры“ восьмой, 7 мая 1824 года на концерте, устроенном по подписке друзьями Бетховена. Со времен ее великого почитателя Рихарда Вагнера „девятая“ сделалась предметом подлинного музыкального культа, и сам Вагнер из того факта, что симфония заканчивается введением квартета вокальных солистов и хора, почерпнул исходный материал для глубокомысленных теорий о связи между звуком и словом. В настоящее время однако едва ли можно считать состоятельным мнение Вагнера о том, что Бетховен ввел вокальные массы в свои симфонии только потому, что он пришел к сознанию „банкротства“ инструментальной музыки, чему противоречат и факт создания им последних квартетов, фортепианных сонат, наброски десятой симфонии, последовавшие за окончанием „девятой“. На самом же деле история девятой симфонии свидетельствует и об иных побуждениях Бетховена. Всю жизнь его интересовала мысль положить на музыку оду Шиллера „К радости“, которой теперь заканчивается девятая симфония. Сохранились наброски бетховенской обработки этого текста, сделанные в 1798 г., 1811 и 1814 гг., и бетховенские записные книжки ясно свидетельствуют о том, что он хотел ввести хор в различные свои увертюры. Еще в 1823 году, когда первые три части симфонии были почти закончены, Бетховен колебался относительно того, завершить ли ее инструментальным финалом или ввести в него и элемент вокальный. Применение речитатива, играющего такую роль в девятой, встречается уже в симфониях Гайдна, а также у самого Бетховена в первой части пятой симфонии. Симфонии с заключительным хором не были чуждыми и самой бетховенской эпохе но, правда, представлены они были в очень слабых композициях Винтера, Машека. Как большинство симфоний Бетховена и девятая имела своего близнеца, неосуществленную вследствии кончины композитора, десятую, или вернее „вторую“ девятую. Относительно последней имеется следующая сделанная в 1818 году запись: „Adagio cantique“: благочестивое пение в старых ладах „Тебе бога хвалим—аллилуя“ или в качестве самостоятельной части, или в качестве вступления к фуге. Быть может таким путем можно охарактеризовать всю вторую симфонию, в последней части которой, или уже в адажио, вступают вокальные голоса, скрипки в оркестре и т. д. удесятеряются в последней части. Или адажио будет повторено в последней части, причем вокальные партии будут вступать одна за другой. В адажио текст греческого мифа—Cantique Eclesiastique—в аллегро празднество Вакха“. Сомнительно, чтобы эта запись относилась к той десятой симфонии с moll, эскизы которой были сделаны Бетховеном незадолго до его кончины в 1826 году. Внимательный анализ этой записи, произведенный новейшим исследователем Бетховена П. Беккером, убеждает нас в том, что мы имеем дело с вторым планом девятой симфонии, отчасти осущест-

Девятая симфония.

Р. Вагнер и „девятая“.

Несостоятельность взгляда Вагнера.

Первые попытки композиции оды Шиллера.

Оды симфонии.

Программа „второй“ девятой симфонии.

Слияние двух замыслов.

вленным в последней редакции девятой, отчасти использованным для a moll'ного квартета, оп. 132. Таким образом, девятая симфония в ее настоящем виде является результатом слияния двух различных замыслов, причем для одного из них даже не имелось в виду применения хора и вокальных солистов в финале. В 1822 году Бетховен опять начинает увлекаться идей использования оды Шиллэра для заключительной части девятой симфонии и только осенью 1823 года он принимает окончательное решение. Мы к сожалению принуждены воздержаться от анализа этой симфонии, вызвавшей целую литературу (имеется, например, специальное исследование о девятой симфонии размером в настоящий том). Как известно Шиллеру по цензурным условиям пришлось заменить в своей оде, имевшей революцинный характер, слово „свобода“ „радостью“. Исходя из этого, комментаторы Бетховена, в том числе *А. Рубинштейн*, видели в девятой симфонии изображение борьбы человечества за свободу, в первых трех частях ее постепенный переход от мрака к свету, ликующему гимну освобожденного человечества. Такой превосходный знаток Бетховена, как *Г. Кречмар*, тоже подчеркивает в своем анализе этой симфонии ее героический характер. Мы приводим ниже диспозицию финала девятой симфонии, чтобы этим дать наглядное представление читателю о грандиозности его музыкально-архитектурного плана.

Окончательная редакция финала.

Толкование А. Рубинштейна.

Диспозиция адажио и финала.

Presto. Allegro assai.

I отдел (594 т.).
I ч. (инструм): Речитатив; Тема (D dur); Вариации I, II, III D dur; Кода
II ч. с (соло и хором): Речитатив; Вариации IV, V, VI, VII, VIII D dur Dnr

II отдел (хор без солистов) (60 т.).

III отдел (126 т.).
IIIа (хор и соло) 108 т.: Двойная фуга (Т 1—75); Речитатив (Т 76—108)
IIIб (хор и соло) 88 т.
IIIв (хор) 90 т.

940 т.

Финал.

Имеется показание Черни о том, что Бетховен, несмотря на огромный успех девятой симфонии при первом ее публичном исполнении, считал идею введения хора и солистов неудачной, хотя сам же он в Фантазии для фортепьяно с оркестром оп. 80 воспользовался ею уже в 1808 г. Но независимо от того, насколько в данном случае можно верить Черни грандиозность девятой симфонии производила глубочайшее впечатление на современников композитора, а художественные импульсы, ею источаемые до сих пор продолжают влиять на симфоническое творчество. От Мендельсона и Берлиоза до Скрябина и Малера художники

Влияние девятой симфонии.

звуков продолжают искать разрешения задачи о слиянии вокального и инструментального элемента в симфонии, видя в таком смешанном типе наиболее широкие возможности для выражения вселенских чувств. Судьба захотела, чтобы творчество Бетховена оборвалось на девятой симфонии, но нет никакого основания полагать, что проживи он дольше, его гений не открыл бы новых, дотоле неведомых перспектив для симфонической музыки. Заканчивая обзор бетховенских симфоний, мы должны еще коснуться его оркестровых увертюр, связанных с первыми тесными узами. Всего Бетховеном написано 11 увертюр и музык к различным драматическим представлениям. Из них только четыре, а именно „Леонора № 3“ (1806), увертюры к „Кориолану“ (1807), „Эгмонту“ (1810) и большая C dur'ная увертюра „На освящение нового театра“ с фугой оп. 124 (1822) сохранили в полной мере свою поэтическую свежесть. Мы подчеркиваем выражение „поэтическую“. Тот несомненный уклон к програмной музыке, который мы наблюдаем в симфониях Бетховена еще сильнее замечается в его драматических увертюрах. Как „Леонора № 3“, так „Эгмонт“ и „Кориолан“ являются грандиозными картинами душевной борьбы, глубокими откровениями человеческих переживаний в моменты высшего напряжения. Вагнер совершенно справедливо говорит об увертюре „Леонора“ № 3, что в ней гораздо более ярко передан драматический конфликт и очерчены действующие лица, чем в самой опере „Фиделио“, для которой она предназначалась. Еще более поразительна сила характеристики в увертюрах „Кориолан“ и „Эгмонт“. Они до известннй степени дополняют друг друга—„Кориолан“, изображающий характер пассивный, подавленный сознанием своей ответственности (надо иметь в виду, что увертюра написана не на текст шекспировского Кориолана, а к драме современного Бетховену писателя Колэна) и „Эгмонт“—апофеоз героизма даже не отдельного лица, а целого народа. Обе увертюры крайне сжаты и тем удивительнее, что при такой экономии художественной формы Бетховен дает такие незабываемые образцы проявления драматических сил, скрытых в сюжете и символизованных лишь одним заглавием. Рассмотрение симфонической музыки Бетховена дает нам повод сказать, еще несколько слов о приемах его инструментовки. Как в области формы, так и в пользовании оркестровыми красками Бетховен является прямым продолжателем горячо им любимого Моцарта, а Гайдна. Первые две симфонии Бетховена следует гайднским образцам, как в смысле сохранения состава оркестра, так и в самом способе сочетания звучности отдельных инструментов. Однако безмерный розмах творческих идей потребовал от Бетховена максимального напряжения в использовании всех ему доступных средств музыкального воплощения. Эти средства в эпоху Бетховена были еще очень несовершенны, и искусство инструментовки того времени не умело еще уравновешивать отдельные группы оркестра. Но в преодолении несовершенств наличного материала сказывается гений, и в первом же симфоническом произведении, где его творческая личность проявляется во всей своей глубине, бетховенский оркестр зазвучал с неслыханной до того времени полнотой и силой. Это произведение было „героическая симфония“, в которую Бетховен вводит третью валторну вместо традиционных двух и применяет целый ряд интереснейших красочных комбинаций струнных и деревянных духовых, до него совершенно неиспробованных в музыкальной практике. В заключительной гимнообразной части пятой симфонии Бетховен обогащает симфонический состав тремя тромбонами, контрафаготом и флейтой-пикколо. Два тромбона и флейта-пикколо сохраняются также и в последней части пасторальной симфонии. Наконец

Драматические увертюры.

„Кориолан“ и „Эгмонт“.

Инструментовка симфонии Бетховена.

Бетховен—продолжитель Гайдна.

Инструментовка героической симфонии.

в девятой симфонии мы имеем максимальный состав тромбонов, контрафагот, флейту-пикколо, увеличенное количество ударных) с неизменными для симфонии второй половины 19 столетия четырьмя валторнами. Но несовершенство тогдашних валторн и труб заставляли Бетховена так же, как и Шуберта, поступаться иногда требованиями голосоведения во имя удобства инструментального исполнения. Рихард Вагнер в одной из своих лучших статей „Об исполнении девятой симфонии Бетховена" указал целый ряд таких мест и предложил свои поправки в интересах улучшения звучности, вполне доступной современным духовым инструментам, но недостижимой во времена Бетховена. Нельзя не согласиться с Вагнером, что в переходную бетховенскую эпоху симфонии его могли прозвучать во всем своем блеске лишь при особо выдающемся составе оркестровых исполнителей—столь высоки были требования Бетховена, к ним пред'являемые.

Несовершенства медных духовых.

Вагнер об исполнении девятой симфонии.

Популярность Бетховена при его жизни основывалась не столько на его симфонических произведениях, сколько на его значении, как композитора фортепианных сонат и виртуоза на этом инструменте. Его фортепьянные сонаты проникали в этот век наивысшего расцвета „домашней музыки" в такие круги, которые не посещали симфонических концертов. Однако, судить о фортепьянном творчестве Бетховена следует не только на основании его сонат, но также и его замечательных концертов, вариаций, „мелочей", „рондо". Бетховенские сонаты настолько драматически выразительны—как драматична самая сонатная форма—что они казались его современникам „неосуществленными операми". Сонаты и фортепьянные вариации—художественное завершение первобытной формы—два устоя его композиторского творчества. Славу пианиста-виртуоза Бетховен приобрел в Вене. Об его успехе на этом поприще в бонский период мы имеем мало сведений. Но интерес к инструменту у Бетховена стал падать по мере того, как его воображением овладевал бесконечно разнообразный мир симфонических звучаний. Фортепьяно—инструмент, способный к различным наростаниям звучности, служит для него как бы лабораторией для предварительной разработки идей симфонического характера. Очень близки к последним симфониям и квартетам его последние сонаты, особенно грандиозная Bdur'ная оп. 106 (1818—19). Он интересуется всякими усовершенствованиями фортепьянного механизма, имеющими целью усилить и обогатить звучность этого инструмента. По его указанию венский фабрикант Штрейхер предпринимает ряд технических улучшений, но в конце концов Бетховен все же приходит к заключению, что „фортепьяно-инструмент в высшей степени несовершенный". Однако, расстаться с ним он не решается до конца своей жизни, даже тогда, когда он уже вследствии глухоты, перестал выступать публично, как пьянист. Современникам дано было великое счастье слышать его фортепьянные импровизации. Как Бах и Моцарт он особенно велик был в этом, ныне уже забытом, искусстве. Отголоски свободных импровизаций мы еще улавливаем в последних сонатах Бетховена свободных от всякого гнета форм. На нас, отделенных от Бетховена столетним промежутком, наиболее глубокое впечатление производят те из его сонат, которые так или иначе связаны с явной или скрытой программой—„патетическая" ор. 13, „лунная" ор. 27, „страстная", „appassionata", F moll ор. 57, большая „героическая" соната C dur, ор. 53 (посвященная графу Вальдштейну), соната Esdur оп 81, „Les adieux", поэма расставания и встречи после разлуки. Последняя триада ор. 109 (1821—22)—интимнейшие документы бетховенских страданий, превосходящие в смысле эмоциональной выразительности даже его последние квартеты. В сонатах последнего периода

Фортепианное творчество Бетховена.

Близость к симфонической музыки.

Интерес Бетховена к техническому усовершенствованию фортепиано

Бетховен—импровизатор.

Важнейшие сонаты Бетховена.

Бетховен заменяет програмные заглавия точным указанием темпов и оттенков, дающих определенное направление фантазии исполнителя.

Фортепианные вариации Бетховена.

Из числа 21 вариационных произведений для фортепьяно особенно следует выделить большие вариации C dur на тему вальса Диабелли, оп. 120, шесть вариаций и фугу на тему финала героической симфонии, оп. 35, 32, так называемые „маленькие" вариации C moll, оп. 36. Эти вариации так же вытекают из духа фортепиано, как произведения Шумана или Шопена.

Фортепианные концерты.

Из фортепьянных концертов Бетховена наиболее обаятельные для современного слушателя—женственно нежный и романтический четвертый, G dur, оп. 58 и величественный пятый, Es dur, оп. 73.

Камерная музыка Бетховена.

Камерная музыка Бетховена не так доступна широкой массе, как его симфонии. Но именно эта отрасль—струнные квартеты, трио, квинтеты, скрипичные и виолончельные сонаты—материал наиболее ценный для исследования творческого пути Бетховена. Изучение его струнных квартетов, начавшееся сравнительно недавно, осветило те стороны его музыкальной души, которые более ранним биографом Бетховена казались окутанными непроницаемой тайной. Глубже всего его можно познать именно благодаря струнным квартетам. Им принадлежат последние творческие мысли Бетховена, и последние из его 16 квартетов по идейной глубине и смелости музыкальной композиции превосходят общепризнанные вершины его творчества, девятую симфонию и торжественную мессу. Если, следуя примеру Ленца, делить творчество Бетховена на три эпохи, то бетховенские струнные квартеты распределятся между этими тремя периодами следующим образом: в первую группу войдут 6 квартетов оп. 18 (1800—1801), вторая группа обнимает 5 квартетов ор. 59, написанные по заказу графа Разумовского в 1806 году, квартет Es dur оп. 74 и квартет Fmoll оп. 95 (1810). Третью группу составляют 5 последних квартетов и квартетная фуга, оп. 127—135 (1824—1826). В промежутке между квартетами оп. 18 и квартетами оп. 59 были созданы крупнейшие симфонические произведения Бетховена, его единственная опера „Фиделио" и ряд других. В области квартетной музыки переход от первого периода ко второму, в данном случае от группы шести квартетов оп. 18 к квартетной трилогии, посвященной графу Разумовскому, русскому посланнику в Вене, еще более поразителен, чем переход от второй симфонии к третьей. В трилогии 59 Бетховен завещал человечеству самые совершенные с точки зрения формы образцы письма для смычкового квартета. Это—подлинные симфонии для четырех струнных инструментов, совершенно отвечающие всем требованиям автора в смысле передачи богатейшего содержания его душевной и духовной жизни. Характер всех трех квартетов ясный, мужественный, даже в излияниях глубокой скорби, как в адажио квартета F dur. В двух из этвх квартетов, F dur и E moll, содержатся русские темы (заключительная часть квартета ор. 59 № 1 и третья часть квартета ор. 59 № 3, где использован напев „славы"). Введение этих тем об'ясняется желанием Бетховена оказать внимание заказчику графу Разумовскому, но нельзя утверждать, что наличность этих „экзотических" народных мелодий в какой либо мере с'ужает вненациональные горизонты обоих квартетов. Предельной высоты Бетховен достигает в своих последних пяти квартетах. Завершив свое симфоническое творчество „девятой" Бетховен почувствовал необходимость возвратиться к инструментальному составу, более гибкому, чем современный ему оркестр, своим несовершенством все же сковывавший полет его творческой фантазии. Ведь утверждал же Бетховен, почти накануне своей кончины, что перед ним открываются

Струнные квартеты. Три группы квартетов. Квартеты оп. 59. Квартеты оп. 59 № 1 и 59 № 3.

совершенно новые художественные задачи, и что он ощущает себя музыкантом, сочинившим всего лишь несколько строчек. И действительно, нигде Бетховен не дает нам такого острого ощущения новых творческих возможностей, как в a moll'ном квартете оп. 132, в состав которого вошли материалы „второй" девятой симфонии или Cis moll'ном, ор. 131, в который вложено величайшее напряжение героической воли в борьбе за последнее освобождение человеческого духа. Шестнадцатый квартет ор. 135, Fdur, имеет над финалом надпись „Тягостное решение. Должно ли свершиться? Да будет так". Мы чувствуем, что среди музыкальных страданий Бетховен принял какое то решение, но тайну его унес с собой в могилу. (Совершенно незабвенным было исполнение этого квартета ансамблем Прилля 15 ноября 1903 года, состоявшееся по инициативе венского городского совета в комнате, где скончался Бетховен. (Через несколько дней после этого последний венский приют Бетховена был разрушен, а на его месте теперь красуется большой доходный дом). Последние квартеты Бетховена долгое время казались совершенно загадочными даже для тонких ценителей музыкального искусства (вспомним хота бы повесть Одоевского „Последний квартет Бетховена" 1840). Еще в восьмидесятых годах прошлого столетия такой замечательный музыкальный критик и знаток классицизма, как Э. Ганслик писал об этих квартетах, что в них заключена музыка, но сами по себе они не музыка. Только усилиями образцовых квартетных ансамблей в конце прошлого и начале настоящего столетия удалось преподнять завесу над тайной этих квартетов и распространить повсеместно в западной Европе их понимание. Мы к принуждены ограничиться лишь одним упоминанием о восьми бетховенских трио для фортепьяно, скрипки и виолончели, стоящих на одной высоте с его квартетами, о менее значительных четырех фортепьянных квартетах, из коих три—юношеские произведения, трех струнных трио, двух струнных квартетах и прелестном септете ор. 20 для кларнета, валторны, фагота, скрипки, альта, виолончели и контрабаса, при жизни Бетховена одной из наиболее популярных его композиций, и ряде других камерных ансамблей для различних составов, в том числе и духовых. Среди последних имеются первоклассные образцы бетховенского камерного письма, мало или почти совсем незнакомые широким кругам любителей.

Последние пять квартетов.

Э. Ганслик о последних квартетах Бетховена.

Остальные камерные композиции Бетховена.

Среди легенд, связанных с именем Бетховена, есть традиционное представление о том, что он не любил вокальной музыки и не хотел считаться с требованиями человеческого голоса. „Виновником" этой легенды является никто иной, как Керубини, который, услышав во время пребывания своего в Вене единственную бетховенскую оперу „Фиделио", пришел к заключению, что автор ее не имеет никакого опыта в сочинении для голосов и прислал Бетховену экземпляр руководства по вокальной методике, принятого в парижской консерватории. Сам же Бетховен говорил, что забота о певучести всегда руководила им и что он готов доказать это перед судом здравого разума и чистого вкуса. Но действительно в каталоге бетховенской музыки число вокальных произведений сравнительно невелико. Одна опера „Фиделио", две мессы, одна оратория „Христос на Елеонской горе", несколько кантат, семь тетрадей обработок английских, шотландских, ирландских и валийских песен, 66 романсов для голоса и фортепьяно, небольшое количество канонов для пения, несколько ариет и, кроме того, в отдельных случаях хоры и солисты принимают у него участие в больших смешанных вокально-инструментальных композициях. О художественном достоинстве единственной оперы Бетховена „Фиделио" наше время су-

Бетховен и вокальная музыка.

Вокальные композиции Бетховена.

„Фиделио"

дит иначе, чем предыдущие эпохи. Несомненно, что Бетховен не был таким ярко выраженным музыкально-драматическим гением, как Моцарт. Его взгляды на оперу были совсем иные, чем у творца „Дон-Жуана“, и идеал французской музыкальной трагедии был ему гораздо ближе, чем законченная пластическая красота моцартовской и домоцартовской итальянской оперы. Во всей полноте его гений проявляется только в моменты крайне обостренных драматических конфликтов тогда, когда он, по собственному выражению, мог „исторгать огонь из груди человека“. „Фиделио“ в конце концов та же героическая симфония, перенесенная на театральные подмостки. Это то же самоутверждение в звуках героического духа человека, что и в „эроике“. Но знатоком театра, как Моцарт, Бетховен отнюдь не был. Иначе он не выбрал бы для сценического воплощения своей любимой идеи такое неудачное в смысле построения либретто. Сила бетховенского музыкального гения не искупила недостатков этого либретто, обилие случайных эпизодов, отсутствие живых красок в обрисовке персонажей и неумение рельефно подчеркнуть основную идею самоотвержения и преданности долгу, которое так глубоко захватывало в сюжете „Леоноры“ Бетховена. В основу либретто положен текст Бульи „Leonore ou l'amour conjugal“, впервые использованный в эпоху великой революции Гаво, 1798—опера эта безусловно известна была Бетховену. Бетховен принужден был изменить первоначальное заглавие своей оперы в виду того, что незадолго до окончания ее партитуры в Дрездене поставлена была опера популярного *Фердинанда Паэра* (1771—1839), итальянского выходца, находившегося под сильным влиянием Моцарта „Eleonora, ossia l'amore conjugale“ на тот же сюжет. Несмотря на неустойчивость стиля единственной бетховенской оперы, в которой непосредственно сопоставлены элементы зингшпиля и высокой музыкальной трагедии, она, благодаря небывалой мощи трагических акцентов, своей глубокой серьезности, является прямым предшественником вагнеровской музыкальной драмы. Ничто не свидетельствует нам о том, что неудачи, испытанные Бетховеном при постановке „Фиделио“, оттолкнули его от оперной сцены: напротив того, мы знаем, что он почти до конца своих дней был занят мыслью о создании другого оперного произведения и в поисках подходящего текста обращался к различным современным ему драматургам. Последний текст, на котором Бетховен остановил свое внимание, была романтическая сказка Грилльпарцера о прекрасной Мелузине.

Бетховен и театр.

Недостатки либретто.

„Элеонора“ Паэра.

Бетховен—предшественник Вагнера.

Мессы.

Бетховен чувствовал себя свободнее, когда имел дело с текстом, окрылявшим, но не стеснявшим его творческое воображение. Таковым был для него старый текст католической мессы, который Бетховен дважды положил на музыку (наброски третьей мессы относящиеся к 1823 году найдены были в бумагах Бетховена). Из двух бетховенских месс мировое значение имеет „Торжественная месса“ („Missa solemnis“), занимающая в его творчестве такое же место, как большая H moll'ная месса у Баха и являющаяся по собственному признанию Бетховена самым совершенным его произведением. „Торжественная месса“ начата в 1818 и закончена в 1823, впервые целиком исполнена в Петербурге 7 марта 1824 г. Она отнюдь не предназначалась для исполнения в церкви и в этом отношении является противоположностью первой мессы C-dur (1807), вполне укладывающейся в рамки литургии. Эта „маленькая“ месса превосходной полифонической фактуры, совершенно стушевавшаяся после создания „Торжественной“, содержит интересное истолкование литургического текста. („Милый Бетховен, что вы такое опять насочинили“? воскликнул после первого исполнения ее князь

Месса C dur

Эстергази в комическом испуге). Характерные черты эти нашли свое дальнейшее развитие в грандиозной „Missa solemnis“, превосходящей своей монументальностью даже девятую симфонию. Лик совершенно нового Бетховена проглядывает в этой мессе. Если искать исторических связей, то можно говорить не о непосредственном влиянии, а об известной вдохновленности Бетховена Бахом. Кто, кроме Баха проявлял столько дерзновенной силы в трактовке гармонии, такое индивидуальное отношение к церковному тексту и такое умение писать для вокальной массы и ею пользоваться? По сравнению с этим последним гигантским сочинением бледной и ненужной кажется ранняя оратория Бетховена „Христос на Елеонской горе“ (1799—1804) неоднократно уже более проницательным современникам Бетховена признаваемая „комической“, вследствие соединения ее религиозного содержания с условной бравурностью итальянского оперного письма. Поразительно, что Бетховен, этот смелый реформатор во всех областях инструментального искусства, оказывался упорным консерватором тогда, когда дело касалось вокальной музыки, как таковой. В этой области он создал немногое достойное его гения, и среди его 66 песен и арий наряду с его инструментальными композициями могут быть названы только навеянные Ф. Э. Бахом „Духовные песни на слова Геллерта“ (1803), лирический цикл „К далекой возлюбленной“ (1815—1816) и песни на тексты Гёте (особенно „Песнь Миньоны“, обе песни Клерхен из „Эгмонта“, „Лейтесь слезы“ и „Песнь о блохе“). В высшей степени характерно для Бетховена, величайшего художника *ритма* в музыке, что ритмически утонченные стихотворения Гёте были удачнее всего воплощены им в звуках. Большинство же остальных сольных вокальных композиций Бетховена, в том числе и знаменитая „Аделаида“, при всех своих музыкальных достоинствах— ибо гений всегда остается гением даже в более слабых вещах—почти ничем не возвышаются над уровнем 18 столетия.

Missa solemnis и H moll'ная Месса Баха

Вокальная музыка Бетховена.

Песни на тексты Гёте.

О музыке Бетховена можно говорить, почти не касаясь ее технической стороны, столь нераздельно сливается последняя с художественным содержанием его произведений. Но в этом полном соответствии между замыслом и его звуковым воплощением, между формой и содержанием крылась и огромная опасность для непосредственных продолжателей Бетховена. Такой музыкальный сверхчеловек, как он, буквально попирал все уставы и каноны там, где дело касалось выражения свободного от оков вдохновения. Бетховен раз навсегда покончил с представлением о музыке, как утонченном ремесле. Над всякой формой у него господствует живое и вечное содержание творческой мысли. И странно, несмотря на то, что современная музыка в смысле развития технических средств ушла далеко вперед по сравнению с эпохой Бетховена, его музыку хочется воспринимать безотносительно к ней. Как часто мы находим у него предвосхищение самых смелых гармонических „открытий“ второй половины 19 столетия (Лист, Вагнер), какими недосягаемыми образцами оркестровки „чуждой аффектации и изысканности, сильной без шума и треска, прозрачной без пустоты и неопределенности гармонического рисунка“, по удачному определению П. И. Чайковского, служат еще поныне его симфонические произведения!

Замысел и форма у Бетховена.

Вневременность музыки Бетховена.

Предвосхищение гармонических открытий Листа и Вагнера.

„Школой“ Бетховена является, вся симфоническая и камерная музыка 19 столетия и еще до сих пор не исчерпана вся глубина его влияния (другой пример—Иоганн Себастьян Бах). Но плодотворное действие таких мировых явлений, как Бетховен, возможно лишь на известном историческом отделении от них. Попытки же жалких филис-

Подражание Бетховену.

теров—современников копировать внешнюю манеру мастера („как он кашлял и как он плевал") производят поистине трагикомическое впечатление. Таковы безнадежно плоские симфонии *К. Черни* (оп. 750 и 781) и симфонические опыты непосредственного ученика Бетховена *Фердинанда Риса* (1784—1838), автора „биографических заметок" о нем.

К. Черни и Ф. Рис.

Однако, уже за несколько лет до кончины Бетховена молодой скромный народный учитель *Франц Шуберт* начал писать свои инструментальные композиции, в которых его архимузыкальная натура непринужденно проявлялась в формах бетховенского склада, а в 1830 году исполнена была впервые „Фантастическая симфония" Берлиоза, давшая новый исход симфоническим импульсам Бетховена в сфере програмной музыки. Неверно обычное представление о том, что Бетховен был сразу понят и оценен. До середины 50-тых годов шла борьба за признание Бетховена, и многие авторитетные, но ограниченные музыканты являлись невольными „клеветниками" (как назвал в полемике Серов Улыбышева) на него. Только благодаря неутомимой пропаганде Берлиоза, Габенека, Вагнера, Листа и Бюлова борьба эта закончилась полной победой. *Лист*, своими симфоническими поэмами, шедший путем указанным Бетховеном в его драматических увертюрах, *Цезарь Франк* и *Брамс* являются яркими представителями бетховенской линии во второй половине 19 столетия. Симптомы бетховенских влияний надо искать в области волевой, в сфере господства ритма, в умении охватывать последовательной тематической работой огромные музыкальные „пространства". Это влияние сказалось также и на лучших русских симфонистах *Бородине*, *Чайковском*, *Глазунове* (о *Скрябине* мы уже упоминали в связи с девятой симфонией), *Мясковском*, *Прокофьеве*, особенно Бородине (симфония Es dur и квартет, вдохновленный темой Бетховена).

Борьба за признание Бетховена.

Бетховенская линия в музыке 19 ст.

Влияние на русских симфонистов.

Чайковский, по свидетельству Г. А. Лароша, питал к Бетховену „благоговение", весьма отличное от той восторженной любви, от того деятельного культа, предметом которого был у него Моцарт. В том же предисловии к музыкальным фельетонам Чайковского, из которого мы заимствуем настоящую цитату, Ларош далее сообщает, о высказанном Чайковским в 1867 году мнении, что „значение Бетховена, превосходного квартетного симфонического композитора ныне преувеличивается с фанатизмом" (интересно отметить, что еще в конце шестидесятых годов можно было отрицать мировое значение Бетховена).

Чайковский и Бетховен.

Русская публика стала знакомиться с отдельными симфониями, торжественной мессой и квартетами Бетховена еще при жизни их творца. Обилие бетховенских посвящений русским меценатам (что отразилось и на ряде русских тем в камерной и симфонической музыки Бетховена) доказывает, что в русских просвещенных кругах существовал несомненно большой интерес к музыке Бетховена. Одним из первых и самых ревностных поклонников Бетховена в России был кн. Н. Д. Голицын, по заказу которого Бетховен написал свою увертюру оп. 124 и последних три струнных квартета. Стараниями Голицына в Петербурге 26 марта 1824 года впервые исполнена была целиком (под названием „Большая оратория") „Торжественная месса". Двенадцать лет спустя, в 1836 году, здесь же состоялось первое исполнение девятой симфонии, по поводу которого „Северная Пчела" писала: „С девятой симфонией Бетховена начинается новый мир, до сих пор неясный... Честь и слава людям возымевшим мысль, долго считавшуюся неисполнимой, познакомить петербургскую публику с этим исполинским произведением. Честь и слава участвующих в исполнении. Их одна безкорыстная любовь к искусству могла победить все затруднения,

Бетховен и Россия.

Первое исполнение 9 симфонии в Петербурге.

представляющиеся в этой симфонии самому опытному музыканту...“ Знакомство с другими симфоническими произведениями Бетховена шло в таком порядке: 1821—симфония для оркестра с аккомпанементом военной музыки („Победа Веллингтона?) 1831—увертюра „Кориолан“, 1833—пасторальная симфония и „героическая“, 1840—седьмая, 1849—восьмая. Кроме того в 1813—„Христос на Елеонской горе“, а в 1833 C dur'ная месса. Большое значение для пропаганды бетховенской музыки в России имела концертная деятельность *А. Рубинштейна*, как пианиста и дирижера, и критическая работа *А. Серова*. В 1868 году обе столицы слушали бетховенские симфонии в гениальном истолковании Вагнера. Среди русских „бетховеньянцев“ необходимо еще отметить имя *В. Ф. Ленца* (1808—1883) автора монументальных работ о Бетховне „Beethoven et ses trois styles“. Пбг. 1852 и „Beethoven. Eine Kunststudie“ (1860). В. Ленц.

Первое полное критически просмотренное коллегией авторитетных музыкантов собрание сочинений, издано в 24 сериях (с позднейшими дополнениями) Брейткопфом и Гертелем. Идея такого издания полного собрания сочинений возникла у самого Бетховена еще в 1810 году и не оставляла его в последние годы жизни, как это явствует из недавно опубликованной в 1920 году Бетховенским домом в Бонне относящейся к 1822 году собственноручной записки Бетховена, проекта договора с издателем. Полное собрание сочинений.

Литература о Бетховене.

Из огромной литературы о Бетховене мы приводим главнейшие сочинения и перечень работ на русском языке. Литература о Бетховене.

F. G. Wegeler und Ferdinand Ries Biographische Notizen über Beethoven. 1838 (Neudruck mit Erläuterungen von D. A. Chr. Kalischer—издан в 1908 г. у Schuster и Löffler'a в Берлине.)

A. Schindler. Biographie von Ludwig van Beethoven (1-ое изд. 1840, второе—1860). Переиздана A. Chr. Kalischer'ом, в 1909 г.

W. v. Lenz. Beethoven et ses trois styles. Пбг. 1852.

W. v. Lenz. Beethoven. Eine Kunststudie. Гамбург 1860.

А. Улыбышев (A. Oulibischeff). Beethoven ses critique et ses glossateurs (1859 плохая работа, вызвавшая ожесточенную полемику Серова против ее автора).

A. B. Marx. L van Beethovens Leben und Schaffen. (первое изд. 1858 неоднократно переиздавалось после смерти автора под редакцией Behncke).

Al. Wheloock Thayer. Ludwig van Beethovens Leben. 1866—1878 (3 у.). Лучший биографический труд о Бетховене, доведен его автором (1817—1897), американским консулом в Триесте только до 1817 года и после смерти Тайера продолжен Г. Дейтерсом, но не закончен и последним. Довести изложение до кончины Бетховена взял на себя Г. Риман, дополнивший работу Тайера четвертым и пятым томом 1907 и 1908). Второе издание 1900—1912, третье 1919.

L. Nohl. Beethovens Leben. 4 т. Иена и Лейпциг. 1864—1877.

Gv. Breuning. Aus dem Schwarzspanierhaus. (Воспоминание о Бетховене, первое издание 1875, переизд. A. Ch. Kalischer'ом).

W. von Wasilewski. Lv. Beethoven. 2 т. Берлин 1888.

I. de Laurencie. Le dernier logement de Beethoven. Paris.

Th. v. Frimmel. Beethovenstudien.

G. Nottebohm. Beethoveniana (1872). Neue Beethoveniana (1882).

G. Nottebohm. Thematisches Verzeichnis der im Druck erschienen Werke L. v. Beethovens. Лейпциг 1868.

Vincent d'Jndy. Beethoven (Laurens. Париж). Работа эта содержит политические выпады против немецких исследователей, (1906?).

K. Krebs. Haydn, Mozart, *Beethoven*. Лейпциг. 1906.

A. Göllerich. Beethoven. (Серия „Die Musik“ под редакцией Р. Штрауса) Берлин 1904.

R. Rolland. La vie de Beethoven.

P. Becker. Beethoven. Берлин. 1-ое изд. 1911. 2-ое изд. 1912. 16 изд. 1919. (Лучший труд о Бетховене).

Dr. A. Chr. Kalischer. Beethoven und seine Zeitgenossen. Берлин. 4 тома (1909—1910).

W. A. Thomas San Galli. Ludwig van Beethoven. München. 1913. (8 изд. 1919).

P. Wiegler. Beethovens Briefe. Gespräche. Erinnerungen. 1917.

A. Leitzmann. Beethovens Persönlichkeit. 2 т. 1914.

F. Witling. Beethoven und Miquel Angelo. 1916.

Лучшее издание *писем* Бетховена A. Chr. Kalischer'a. Beethovens sämmtliche Briefe. Берлин 5 т. (2—5 т. обработан Frimel'ем) 2-ое изд. 1910.

Фортепианные произведения Бетховена: *W. Nagel* B. und seine Claviersonaten. Лангензальца 1903—5. *C. Reinecke* Die Beethovenschen Claviersonaten. 1899 8-ое изд. 1920) *I. S. Shedlock* Beethovens Pianoforte Sonatas (1918). *H. Riemann.* Analyse von Beethovens Claviersonaten. 3 т. 1918-19.

Симфонии: Grove. Beethoven and his nine Symphonies. Лондон 1896.

Dorsan van Reyschoot. Analyse thematique, rhytmique et metrique de symphonies de Beethoven. Брюссель. *H. Schenker.* Beethovens neunte Symphonie. Вена. 1912.

O. Neitzel. Beethovens Symphonien erläutert. 1919. *I. G. Prod'homme* Les symphonies de B.

Квартеты: Th. Helm B's. Streichquartette. Лейпциг. 1-ое изд. 1885, 2-ое изд. 1910. Париж. 1906.

H. Wedig. B's Streichquartett op. 18 № 1. Verlag des Beethovenhauses. Бонн. 1922.

На русском языке.

Л. Ноль. Бетховен. Его жизнь и творения. 1892. (пер. с немец.).

Давыдов. Бетховен. 1893.

Г. Корганов. Бетховен. (полный перевод писем Б). Спб. 1907.

В. Вальтер. Смычковые квартеты Бетховена. Спб. 1912.

Е. Г—кен. Бетховен. (3 выпуска).

Р. Роллан. Жизнь Бетховена.

П. Беккер. Бетховен (неполный перевод, редакц. Д. Шора).

Н. Стрельников. Бетховен. Опыт характеристики. Москва. Госиздат. 1922.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ПЯТАЯ.

1. Немецкие музыкальные романтики. Классицизм и романтизм. Музыкальные элементы в литературе романтиков. Э. Т. А. Гоффман. Романтическое истолкование Бетховена. Л. Шпор. Новый взгляд на музыкальную форму.

2. Франц Шуберт. Лирика Шуберта. Его инструментальные композиции. Любовь к природе. Хоровые композиции. Сценические произведения. Оценка современников. Эстетика Шуберта. К. Леве. Романтическая баллада.

3. Немецкая романтическая опера. К. М. Вебер. „Фрейшютц“. Поэзия лесов и лугов. Романтики и народная песнь. Значение национального элемента в музыке Вебера. „Оберон“ и „Эврианта“. Вокальные и фортепьянные композиции Вебера. Вебер, как музыкальный писатель. Борьба с итальянской оперой. Школа Вебера. Г. Маршнер. Немецкая комическая опера. Николаи и Лорцинг.

Движение, именуемое в литературе и искусстве „романтизмом“ возникло в период усталости европейской буржуазии от борьбы за свое социальное освобождение, в эпоху националистической реакции после могущественного под‘ема, вызванного грозой Французской Революции. Романтизм был своего рода бегством от действительности в область бессознательного, в мир фантастики.

„Лесные чары, рокот ручья, ночная тишина немецкой деревни, протяжные возгласы ночных сторожей и трепетное журчанье воды фонтана; полуразрушенный дворец с заглохшим садом, где мраморные статуи тихо доживают свой век, руины рыцарского замка: *все, что вызывает желание уйти из монотонной повседневности*, это—романтизм“, так начинает свое замечательное исследование о немецком романтизме лучший его современный знаток О. Вальцель. „Своей окончательной цели романтизм достиг в музыке (Шуман, Мендельсон, Вебер, Вагнер, Брамс), как литературное направление он остался лишь великим невыполненным обещанием“, писал тонкий знаток музыки и литературы Ницше Брандесу. Вскользь брошенное замечание Ницше удивительно метко определяет отношение литературной и музыкальной романтики. В 1800 году, когда над музыкой еще не пронеслась очистительная буря бетховенских симфоний, братья Шлегели в журнале „Атенеум“ развернули знамя нового романтического движения, универсальной поэзии, насквозь проникнутой музыкальными элементами. Музыка есть язык бессознательного, а существо подлинного искусства не может быть познано холодным анализирующим разумом, учили они. Ту же мысль развивает в „Подготовительной школе эстетики“ (1804) *Жан Поль*, имевший такое огромное влияние на Шумана. Ж. Поль отождествляет античный классический идеал с пластикой, а романтический с музыкой. Пластика—это искусство реально сознательного, музыка же схватывает метафизическую глубину предмета, его дух, „она передает неизменную и вечную правду“. „Дух—это музыка идеи“, провозглашает Авг. Шлегель, „почему же человеку не позволено

Определение понятия „романтизм“.

Ницше о романтизме.

Братья Шлегели о музыке.

Классический и романтич. идеал.

мыслить в звуках и музицировать словами“? вопрошает один из замечательнейших поэтов—романтиков Тик. „Жизнь всякого образованного человека“, говорит автор дивных „Гимнов ночи“ Новалис, „должна представлять собою смену музыки и немузыки, как сна и бодрствования“.

Новалис. Тик.

Мы привели ряд цитат из разных авторов, чтобы показать, какое большое значение придавали поэты и философы эпохи романтизма музыке, открывая в музыкальной стихии высший смысл мировой жизни. Естественно, что в такой обстановке, при полном преобладании музыкальных интересов над иными, всякое свежее веяние в искусстве звуков должно было находить себе горячий отклик у лучших представителей литературы тогдашнего времени. Эта атмосфера восторженного поклонения музыке благоприятствовала появлению поэта—музыканта, одинаково близкого, как литературной, так и музыкальной школе. Таким двойным даром поэта и музыканта обладал *Э. Т. А. Гоффман* (1776—1822). Гоффман—по преимуществу явление литературное, несмотря на целый ряд композиции, написанных им втечение его скитальческой жизни. Он интересен для истории музыки не как композитор, а как мыслитель о музыке, музыкальный критик и автор музыкальных новелл, которыми он начал в 1809 году свою литературную деятельность. Э. Т. А. Гоффман располагал всеми чертами, характерными для романтиков. Музыкальные переживания были для него главным источником поэтического творчества. Он говорил: „музыка,—самое романтическое из искусств, мы сказали бы единственно романтическое, ибо бесконечность есть ее единственная тема“. С такой высоты он рассматривал явления музыкального искусства, и именно эта точка зрения дала ему возможность впервые оценить глубину бетховенского гения. Всеми средствами своего литературного таланта Гоффман боролся за Бетховена, как истого представителя романтизма в музыке, и на писал ряд разборов инструментальных композиций Бетховена отличающихся точностью музыкального анализа. Они были первыми попытками эстетического анализа бетховенских произведений на основе тщательного изучения их конструктивного плана. Этими рецензиями Гоффман обосновал искусство музыкальной критики, как адэкватной разбираемому материалу словесной передачи его художественного содержания. В своих музыкальных новеллах Гоффман дает воображаемые портреты Глюка и некоего сумасшедшего капельмейстера Иоганна Крейслера, являющего черты гениального, погибшего в нищете Вильгельма Фридемана Баха. Любимой опере Гоффмана, моцартовскому „Дон Жуану“, посвящена его новелла, „Дон Жуан“. Глюк, Бах, Моцарт и итальянские мастера 18 столетия были неизменной темой его музыкальных размышлений, композиторы—романтики находили меньший отклик в его критических статьях и литературных произведениях. О глюковской „Ифигении в Авлиде“ Гоффман писал еще в 1810 году, предвосхищая мысли Вагнера: „Большинство наших новейших опер лишь концерты, даваемые в костюмах на сцене, и только оперы Глюка подлинная музыкальная драма, в которой действие развертывается неудержимо.“ Из числа композиций Э. Т. А. Гоффмана издан только клавираусцуг его оперы—зингшпиля „Ундина“, законченной в 1813 году и исполненной впервые 3 августа 1816 года в берлинском коро вском театре. „Ундина“ (на текст немецкого романтика Фукэ) была первой оперой, носившей название „романтической“. Об этой опере другой музыкальный романтик Вебер писал своей невесте: „Вечером давали „Ундину“, я пошел на это представление с напряженным ожиданием. Музыка оперы необычайно характерна, очень умно написана, иногда даже поразительно эффектна, так что я слушал ее с

Э. Т. А. Гоффман.

Музыка, как искусство романтизма.

Борьба за Бетховена.

Гоффман и Глюк.

Гоффман и Моцарт.

„Ундина“.

Вебер об „Ундине“.

большим удовольствием и даже наслаждением". Такой же восторженный отзыв гоффмановской „Ундине" дал Вебер и в печати, особенно подчеркивая ее внутреннее единство. „Референт не помнит ни одного мгновения, даже после многократного прослушивания оперы, когда бы он чувствовал себя вне магического круга образов, вызванных в его душе композитором...... Это одно из самых содержательных произведений среди написанных за последние годы". Гоффмановская "Ундина", являющая очень интересный образец музыкальной романтики, особенно в характеристике таинственных сил природы, и замечательная своей попыткой ввести последовательно принцип лейт-мотива, правда не столь продумано, как впоследствии у Вагнера. Только по случайным причинам исчезла из немецкого оперного репертуара. В 1817 году сгорел берлинский королевский театр с костюмами и декорациями к „Ундине", а когда, через, четыре года, открылись представления в новом здании, то Гоффман отказался от возобновления своей „Ундины" считая эту сцену, неподходящий для исполнения его оперы, новый театр открыт был постановкой „Фрейшюца" Вебера. Долгое время полагали, что в огне погибла партитура последней, но впоследствии она была найдена, и через девяносто лет после первой спешной постановки издан был Г. Пфицнером клавираусцуг этой первой немецкой романтической оперы. Таким образом по причинам скорей случайного характера Э. Т. А. Гоффману не суждено было оказать своими музыкальными произведениями какое либо заметное влияние на дальнейшие судьбы немецкого звукотворчества. На позднейших немецких, французских и русских музыкантов он действовал исключительно своими литературными произведениями. Особенно сильным его влияние было на Шумана и Вагнера. Шуман, как известно, дал музыкальное истолкование гоффмановской „Крейслерьяны". Как музыкальный писатель он пошел путем, предуказанным Гоффманом. Вагнер с раннего детства находился под обаянием этого странного фантаста. Из его новелл он почерпнул поэтические мотивы для двух своих опер: „Тангейзер" и „Нюрнбергские мейстерзингеры". Вне пределов своего отечества Гоффман был признан гораздо скорее, чем в самой Германии. Очень сильным, без сомнения, было его влияние на французскую неоромантическую школу, и его популярность во Франции об'ясняется появлением, в конце семидесятых годов, оперы Оффенбаха „Сказки Гоффмана". Наконец влиянию Гоффмана мы обязаны появлением одного из поэтичнейших произведений Чайковского балета „Щелкунчик" (на сюжет сказки „Щелкунчик и мышиный король").

Судьба „Ундины".

Влияние на Шумана Вагнера.

Влияние на французский неоромантизм.

Говоря о предвестниках музыкального романтизма, необходимо хотя бы в нескольких словах остановиться на одном композиторе, ныне почти совершенно забытом, (за ним сохранилось лишь слава одного из величайших скрипачей 19 столетия), но в свое вреия оказавшего несомненное влияние на Вебера, Мейербера и Вагнера—*Людвиге* (*Луи*) *Шпоре* (*1784—1859*). Шпор во многих отношениях интересен для истории музыки. В настоящем контексте мы раньше всего обратимся к его операм, которых написано всего девять. Уже заглавие этих опер „Alruna" (1808) „Faust" (1816), „Zemir und Azor", „Iessonda" (1823), „Der Berggeist" („Горный дух" 1825), „Die Kreuzfahrer" („Крестоносцы" 1845), показывают его уклон к романтическим темам, сказке, средневековым легендам, экзотике востока. Ту же черту мы встречаем в его симфониях, тяготеющих к программности. С Гоффманом Шпора сближает его склонность к сюжетам с преобладанием фантастического и демонического элемента. Вебер писал о нем, что „романтический и мрачный мир духов больше всего со-

Л. Шпор.

Гоффман и Шпор.

ответствует музыкальным настроениям автора". Эти слова относятся к третьей опере Шпора „Фаусту" (на сюжет старой легенды), премьерой которой в Праге дирижировал сам Вебер. Фантастическим сюжетом соответствует у Шпора и повышенная колористическая выразительность оркестра. Очень интересна, далее, его приверженность к хроматизмым, иногда переходящая в прямое злоупотребление ими, что придает его музыке сантиментально-элегический характер („словечка в простоте не скажет, все с ужимкой). Единственная из опер Шпора, сохранившаяся в музыкальном обиходе до конца 19 столетия, была „Иессонда" (1822), первая большая немецкая опера со сплошным музыкальным текстом („durchcomponiert"), предшественница веберовской „Эврианты". Вагнер, слышавший эту оперу в 1874 году, писал о ней, не без юмора, высмеивая ее однообразно-элегантный стиль и преобладание любимого Шпором ритма полонеза, не закрывая, вместе с тем, глаза на многие лирические красоты этой музыки. Сам Шпор выступил в свое время как ревностный защитник молодого Вагнера и ощуществил постановку его „Моряка-скитальца" в кассельском оперном театре, которым он руководил с 1822 года до самой своей кончины. Оперы Шпора составляют лишь небольшую часть всего им написанного. (9 симфоний, 4 увертюры, 12 скрипичных концертов и ряд других пьес для этого инструмента, 34 струнных квартета, 4 двойных квартета, 6 струнных квартетов, множество духовых и светских хоровых композиций, ряд ораторий и еще много инструментальной музыки). Из инструментальных композиций наибольшей популярностью пользовалась скрипичные концерты Шпора, а из симфоний последние три програмного характера „Weihe der Töne" („Святость звуков" 1834), „Göttliches und irdisches im menschlichen Leben" („Земное и божественное в жизни человека" 1842) и курьезная „Historische Symphonie" (историческая симфония 1839). В своих симфониях Шпор ставит себе задачи трудно выполнимые и смело берется за их разрешение. Своими корнями его музыка уходит в неаполитанскую оперу конца 18 столетия, отражая, вместе с тем, влияние бетховенской симфонии, особенно девятой. Мастерством фактуры отличается симфония „Святость звука". В ней композитор пытается показать значение музыки, как искусства, сопровождающего различные события нашей жизни, радостные и грустные, моменты борьбы и трагических переживаний. Интересно, что заключительная часть этой симфонии написана в медленном темпе, подобно финалу „патетической" симфонии Чайковского, при совершенно аналогичной художественной задаче выразить ужас человека перед лицом смерти. Своеобразный курьез представляет „историческая" симфония Шпора, где в обычных четырех частях он пытается представить последоватяльно четыре эпохи от Баха до 30 годов 19 столетия. Начинается симфония с фуги и кончается довольно злой пародией на шумную симфоническую музыку послебетховенского периода. Эта симфония так же, как и четвертая симфония Шпора, довольно часто исполнялись (с 1848 года) в Петербурге. Наконец в симфонии „Божественное и земное в жизни человека" Шпор делает интересную попытку одновременного использования двух оркестров для характеристики противоположных начал. Этот странный и, по своему, очень смелый композитор вообще тяготел к двойным составам, например к одновременному соединению двух струнных квартетов. Эти двойные квартеты и интереснее и содержательнее, чем три десятка его струнных квартетов для нормального состава, в которых приверженность к классической моцартовской форме соединяется со стремлением придать партии первой

„Фауст".

Иессонда.

Вагнер о Шпоре.

Симфонии Шпора.

Шпор и Чайковский.

„Историческая симфония".

Двойные квартеты.

скрипки виртуозной характер и украсить ее всевозможными фиоритурами, заимствованными из обихода итальянского оперного пения. Многочисленные оратории и церковные композиции Шпора, когда то высокоценимые в Германии, ныне потеряли всякий художественный интерес. Их историческое значание столь мало, что эти произведения Шпора можно обойти молчанием.

На примере Гоффмана мы видели какую огромную роль играло понятие „ музыкальности" в определении литературного романтизма. Однако признаки, характерные для литературного романтизма, любовь к природе, интерес к средневековью, сильно подчеркнутое национальное самосознание недостаточны для об'яснения анологичного музыкального движения. Здесь центр тяжести переносится в область формальной эстетики, и раннюю музыкальную романтику правильнее всего рассматривать, *как реакцию против гнета законченной классической формы во имя свободного выражения индивидуальных переживаний и художественной идеологии композитора.* С этой точки зрения Бетховен может быть назван первым романтиком, единоличным усилием своей творческой воли расширившим симфоническую форму и наполнившим ее новым содержанием. Историю музыкальной романтики обыкновенно начинают с ближайшего преемника Бетховена, *Франца Шуберта.* Если Бетховен в борьбе обрел свое право на то, чтобы считаться величайшим композитором 19 столетия и воспитателем человечества, то Франц Шуберт, напротив того, творил музыкальное вне всякой заботы обокружающем мире, в силу какой то, едвали им самим осознанной, духовной потребности. История музыки не знает примера большой специфически музыкальной одаренности, чем Шуберт. Он положительно преисполнен был мелодий и расточал сокровища своего музыкального духа с такой беззаботностью и легкостью, как ни один композитор в мире, включая даже великого „расточителя" Моцарта. Нужда была таким же неизменным спутником его, как и Бетховена, но в противоположность последниму Шуберт не умел и не хотел бороться за то, чтобы обеспечить себе положение в обществе, о чем все же заботился Бетховен. Жизнь Шуберта протекала в рамках более, чем скромного существования, среди интимных друзей, столь же мало причастных к богатствам мира сего, как и он сам. С ними он делил все свои радости и сокровища своей творческой натуры. Публика почти не знала его имени. Музыкальные издатели с трудом соглашались печатать его романсы, а один из шедевров симфонической литературы, его „неоконченная" H moll'ная симфония была исполнена впервые только 7 лет спустя после его кончины, в 1865 году.

Реакция против классической формы

Характеристика Ф. Шуберта.

Франц Петр Шуберт, четвертый великий венский мастер, родился 31 января 1797 года в Вене, в семье бедного народного учителя (его мать была кухаркой). Музыкальный гений его стал проявляться уже в раннем детстве, и с восьми лет он стал систематически обучаться музыке. Пребывание в общежитии венской придворной капеллы, куда он был принят, как обладатель прекрасного голоса, давало ему возможность вместе с другими музыкально-одаренными воспитанниками, исполнять камерную музыку (Шуберт играл в квартетах обычно на альте), а иногда, по поручению учителя-органиста Ручишки, дирижировать ученическим оркестром. Своими первыми композициями он особенно заинтересовал Сальери, который взялся следить за музыкальным развитием мальчика. Но заметного влияния на дальнейшее творчество Шуберта уроки этого закоснелого сторонника классической итальянской школы не имели. С переломом голоса Шуберт покинул общежитие и стал готовиться к деятельности народного учителя, которая по мнению его отца, смогла бы обеспе-

Биография Шуберта.

Детские годы.

чить его лучше, чем ненадежное ремесло музыканта. В 1814 году он сделался помощником своего отца и три года своей жизни отдал напруженной и трудной работе обучения детей начальной грамоте. Но Шуберт даже в самых тяжелых жизненных условиях не угашал своего творческого дара и наделенный от природы светлым жизнерадостным темпераментом беззаботно отдавался своим творческим влечениям независимо от возможности издавать свои рукописи или исполнять их публично. При этом продуктивность Шуберта превосходила все, что известно нам в истории музыкального искусства. Так в 1815 году 18-летний юноша, почти целый день занятый преподаванием в народной шк ле, написал: 6 музыкально-сценических произведений, 2 мессы, 2 большие церковные композиции, кантату ко дню рождения своего отца, симфонию, 4 фортепианные сонаты, струнный квартет, 170 песен, несколько небольших вокальных сочинений. К этому времени его музыкальный гений вполне определился: им сочинены были уже такие характерные вещи, как „Песни Миньоны“, „Лесной царь“, „Полевая роза“ („Haidenröslein“). В 1817 году он отказался от должности учителя, к которой он не чувствовал ни малейшего призвания. Следующие 11 лет своей краткой жизни Шуберт отдал всецело своему искусству, предпочитая полунищенское существование свободного музыканта более обеспеченному положению человека, имеющего постоянное место. Эти годы чрезвычайно бедны внешними событиями. Редкие поездки в Венгрию и австрийские провинции нарушали однообразие его венской жизни. В 1818 и 1824 году он проводит в качестве учителя музыки несколько месяцев в имении графа Эстергази Зелес в Венгрии.

Шуберт народный учитель.

1815, в жизни Шуберта.

Пребывание в Вене.

Этому пребыванию в Венгрии мы обязаны инструментальными композициями на венгерские темы, замечательным „Divertissement à l'Hongroise“ для рояля в четыре руки. Двукратные попытки Шуберта добиться места капельмейстера в придворном хоре и в одном из венских театров не увенчались успехом, и он принужден был жить исключительно на издательский гонорар за свои композиции. Насколько же ничтожны были эти гонорары можно судить потому, что за 6 романсов, изданных у Гаслингера, он получил ровно шесть гульденов, то есть приблизительно 3 рубля золотом. Первую же его значительную балладу „Лесной царь“ удалось напечатать в 1821 году только благодаря тому, что один из приятелей Шуберта И. Зонлейтнер оплатил, в тайне от Шуберта, расходы по ее печатанию. Даже тогда, когда Шуберт приобрел некоторую популярность в музыкальных кругах, издатели, впоследствии нажившие мильонные состояния от продажи его композиций, по прежнему в высшей степени сдержанно относились к „молодому“ начинающему автору, требуя от него более легкого фортепианного аккомпанимента, переделок вокальных партий, так что музыкально-научной критикой было потрачено не мало труда на восстановление подлинных текстов шубертовских романсов. Были также в ходу и подложные посвящения, сделанные в издательских интересах. Все это бросает густую тень на музыкальный быт тогдашней Вены. К 1817 году относится первое знакомство Шуберта с популярным тенором И. М. Фогелем, первым певцом, начавшим исполнять романсы Шуберта публично и этим заслужившим себе право на благодарное имя в потомстве. К сожалению Фогель, как опытный артист, считал себя вправе давать Шуберту указания, как нужно писать для голоса, Другим убежденным пропагандистом шубертовских романсов был обладавший прекрасным голосом певец-любитель *К. Шенштейн*. Усилиями дружеского кружка, группировавшегося вокруг Шуберта, (в кружок этот входили товарищ его детских лет *Шобер*, *Шпаун*, поэты *Мейергофер* и

Гонорары за композиции.

Восстановление подлинных текстов романсов Шуберта.

Шубертовский кружок.

Бауернфельд, живописцы *Купельвизер* и *Швиндт*, музыканты *Франц Лахнер*, *А. Гютенбренер*, *Б. Рандгартигер*) удалось устроить единственный публичный концерт Шуберта из его собственных произведений 26 марта 1828 года. Концерт этот имел большой успех, но гениальному автору этих композиций не суждено было воспользоваться его плодами: 19 ноября 1828 года Шуберт скончался от нервной горячки, вызванной, по всей вероятности, мозговым переутомлением. Похоронен он был, согласно своей посмертной воле, вблизи могилы Бетховена. „Музыкальное искусство похоронило здесь богатое достояние, но еще более прекрасные надежды", так гласила надпись составленная для скромного могильного памятника поэтом Грильпарцером. Характерно, что даже в кругу друзей Шуберта считали „подающим блестящие надежды". Но странно, что автор столь доступной, восхитительной по своему мелодическому и гармоническому содержанию музыки так мало был оценен современниками Бетховена. Критика при жизни Шуберта относилась к нему крайне недоброжелательно. Вебер считал его „неучем". С Бетховеном у Шуберта повидимому не было личной встречи. Гете на присланную ему в 1819 году тетрадь шубертовских романсов, не счел нужным даже ответить. Композиции, опубликованные при его жизни, составляли только ничтожную часть из всего им написанного. Лучшие его симфонические произведения стали известны только после его смерти. Большую Cdur'ную симфонию „открыл" во время своего посещения Вены в 1838 году Шуман. Hmoll'ная симфония была найдена в 1865 году, опера „Альфонсо и Эстрелла" была поставлена впервые в 1854 году Листом в Веймаре и т. д.

Кончина Шуберта.

Отношение современников.

Тем, чем для симфонической музыки 19 века был Бетховен, для западно-европейского романса является Шуберт. *Такое предпочтение, оказываемое Шубертом романсу с мелодикой, приближающейся к народной, несомненно об'ясняется либерально-народническим уклоном передовой австрийской мелкой буржуазии, к которой принадлежал сам Шуберт.* Крайне многообразный по формам вид романса с сопровождением фортепиано исчерпан Шубертом в самых различных направлениях. Шуберт был музыкальным лириком по самому существу. Правда и у него встречаются романсы очень сильно выраженного драматического характера („Атлас", „Путник", „Двойник" и т. д., но глубочайшие интимные свои стороны он раскрывает в лирических композициях, как вокальных, так и инструментальных. Трудно говорить о шубертовском романсном стиле, ибо с одной стороны он несомненно находился под сильным влиянием композиторов конца 18 столетия, а с другой стороны, не зная автора, мы многие из его романсов могли бы приписать композиторам второй половины 19 столетия. Для Шуберта душой романса был текст. Мелодическая линия у этого архимузыкального гения просто и естественно сливалась со словом. Достигая без всякого труда такого единства музыкальной формы и поэтического содержания, Шуберт изливал в своих романсах такое бесконечное обилие прекрасной музыки, что многие из музыкально им претворенных стихотворений мы поныне воспринимаем лишь в том истолковании какое придал им Шуберт. Фортепианный аккомпанимент у него трактуется широко, почти симфонически, что дало повод лучшему знатоку немецкого романса Г. Кречмару сказать по поводу цикла „Прекрасная мельничиха": „то, чего добивался Вагнер своим оркестром в музыкальной драме, Шуберт за сорок лет до него достиг с помощью фортепиано в своих романсах". Интересно, что в первых же романсах, „Гретхен у прялки" („Gretchen am Spinnrad" 1814) и „Лесной царь" („Der Erlkönig" 1815), центр тяжести своего творческого

Шуберт и западно-европейский романс.

Шуберт, как лирик.

Форма и содержание в романсах Шуберта.

Роль аккомпанимента.

замысла Шуберт переносит на инструмент. Писал свои романсы Шуберт точно одержимый какой-то магической силой. Сохранились рассказы о том, как он набрасывал свои шедевры на обороте ресторанного меню (серенада на сонет Шекспира), в постели, посреди ночи (известно, что Шуберт который был очень близорук, не снимал очков, ложась спать, чтобы иметь возможность немедленно записывать музыкальные мысли пришедшие ему в голову даже во сне). Общее число романсов равняется 600-м. Преобладающее в них настроение это оттенки грусти от нежно созерцательного до изступленно-трагического. С этой точки зрения очень интересно проследить постепенное нарастание трагического пафоса в его столь жизнерадостно начинающемся цикле „Прекрасная мельничиха". В его прекраснейших мелодиях слышится отзвук затаенных слез и этим он напоминает поэтов романтики

Шуберт и поэты романтики.

Гельдерлина, *Новалиса*, а из музыкантов боготворимого им *Моцарта*. Последний, уже у порога смерти созданный Шубертом цикл „Зимний путь" („Winterreise") — апофеоз страданий, грусти, меланхолии, беспросветного пессимизма. Другой характерной для лирики Шуберта чертой, сближающей его с литературными романтиками, была его страстная любовь к природе, к земле, воде, воздуху, солнцу, звездам. Только

Р. Корсаков и Шуберт.

быть может один *Римский-Корсаков* обладал такой способностью музыкально сливаться с природой, как Шуберт. Зрительные образы у Шуберта легко сочетались с звуковыми. В этом отношении он вносит совершенно новое начало в музыкальную лирику. Опять-таки поразительно, что в его душе находили отлик переживания природы различных поэтов, от Гёте и Шекспира до совершенно второстепенных стихотворцев конца 18 и начала 19 столетия. Сильнее всего притягивал его творческую фантазию *Гёте*, на тексты которого Шубертом написано 70 композиций. За ним следует *Шиллер* (40 романсов). Наиболее лю-

Тексты шубертовских романсов.

бимым им поэтом был *Вильгельм Мюллер* (1794—1827), автор текстов наиболее популярных шубертов циклов: „Прекрасная мельничиха" и „Зимний путь". Шуберта привлекал народный склад стихотворений Мюллера и богатство изобразительных моментов в них. Из числа романтиков он особое предпочтение оказывал Гейне (6 романсов в шубертовском цикле „Лебединая песня"), Фукэ, Рюккерту... но невозможно в кратком изложении перечислить всех авторов текстов вдохновлявших Шуберта от Эсхила до Гейне. Перечисление это составило бы целую историю западно-европейской лирики в лице ее лучших представителей.

Романсы Шуберта отнюдь не составляют большой части его музыкального наследия. Остальные его композиции можно разделить на

Группировка музыкального наследия Шуберта.

пять групп, во-первых—фортепьянную музыку, во-вторых—камерный ансамбль (трио, квартеты и квинтеты), в третьих—симфонии, в четвертых—произведения для сцены, в пятых—религиозная музыка. Как романтик Шуберт ярче всего проявил себя в своих симфониях. В 1828 году, незадолго до кончины, он, по свидетельству первого его биографа не хотел больше слышать ничего о новых романсах, намереваясь писать только оперы и симфонии. Шуберт начал сочинять симфоническую музыку с 16-летнего возраста. Всего им написано было, со включением неоконченной, 8 симфоний, из которых самыми популярными являются последние 2.—„неоконченная" H moll (1822) и большая C dur'ная (1828). Им предшествовали еще 6 симфоний, из коих только

Симфонии Шуберта.

две—C moll'ная („трагическая" 1816) и ранняя вторая B dur'ная симфония (1814), близкая по своему характеру к четвертой бетховенской, изредка появляются еще на концертных программах. Однако эти симфонии конечно не могут выдержать никакого сравнения с двумя по-

следними. Образ Шуберта, знакомый нам по его романсам, вновь возникает перед нами в этой симфонии во всех своих трогательных и пленительных чертах. Некоторые моменты в первой части этой глубоко меланхолической симфонии, очень характерной для Шуберта своими постоянными decrescendo, напоминают „Гретхен у прялки". В смысле драматического напряжения мощно—сжатая первая часть H-moll'ной симфонии возвышается до бетховенского пафоса. Тихой, грустью проникнута вторая часть симфонии. В последнее время высказывалось совершенно справедливое мнение о том, что Шуберт по всей вероятности и не собирался закончить этой симфонии: последующее скерцо только разрушило бы покров грустных настроений, которыми окутана музыка первых частей. Венцом шубертовской симфонической музыки является его большая C dur'ная симфония, которую можно назвать самой прекрасной в музыкальном отношении симфонией 19 столетия. Правда, эта симфония страдает некоторыми конструктивными недостатками. Она грандиозна по своему замыслу, но иногда расплывается в какую то бесформенность, сильно развитые периоды повторяются в ней без существенных изменений, так как самые темы ее мало пригодны для симфонической разработки. Все это утомляло бы внимание, если бы такой недостаток не искупался обаянием дивных мелодий, чудесными гармоническими оборотами и блеском оркестрового колорита. Когда то Чайковский заметил о Шуберте, что он принадлежит к тем художникам, которых природа одарила чистой изобретательной способностью, но не дала им достаточно яркой фантазии, чтобы свои музыкальные идеи представить в разнообразном освещении, возростить и возлелеять их. К этой группе Чайковский относит Шуберта, отчасти Шопена, Даргомыжского. Но в другом месте в фельетонах Чайковского мы встречаем восторженный отзыв о C dur'ной симфонии Шуберта, который как будто бы совершенно опровергает раньше высказанное мнение. Это об'ясняется удивительными свойствами шубертовской музыки, давать слушателю такую интуицию настоящего органического творчества, неподдельного поэтического вдохновения, что тем самым исключается всякая возможность утомления ее длиннотами. В C dur'ной симфонии Шуберт совершил очень важный для дальнейшей истории симфонической му- зыки шаг. *Он усилил в послебетховенской симфонии народническое начало, внеся в симфонический поток безыскусную мелодику своего романса* (в большинстве симфоний Шуберта мы встречаем музыкальные отклики его романсов). Такую законченную мелодию романсного типа представляет собою тема валторны во вступлении. Она знаменует собою окончательный разрыв с прежним абстрактным инструментальным классическим стилем. Стихия народной музыки, напевы населявших верхне-австрийскую долину славянских племен, аромат полей и таинственный шопот лесов, горячие потоки солнечного света заливают эту симфонию, симфонию которую хочется слушать не в закрытых душных помещениях, а под синим куполом небесного свода. „Кто не знает этой симфонии", писал в 1838 году Шуман, „тот вообще мало знает Шуберта, не имеет достаточного представления о мощности его оркестрового колорита, о богатстве его гармонического изобретения, о колоссальной силе его художественного темперамента". Надо принять еще во внимание, что свою C dur'ную симфонию Шуберт написал в тридцатилетнем возрасте (в этом же возрасте Бетховен еще не сочинил ни „героической", ни пятой симфонии). Откуда у Шуберта, которому никогда не приходилось слышать ни одного из своих крупных симфонических произведений, имелось такое блестящее знание оркестра

„Неоконченная" симфония.

C-dur'ная симфония.

Чайковский о симфониях Шуберта.

Введение песни в симфоническую музыку.

Разрыв с классическим инструментальным стилем.

Искусство инструментовки.

навсегда останется тайной, связанной с представлением о музыкальном гении? Достаточно указать, например, на небывалое до него использование романтической звучности валторны и гобоя. *История романтической симфонии начинается с Шуберта, и никто из романтиков не дает нам такого яркого представления о музыкальных особенностях этого движения, как он сам.*

„Одержимость“ Шуберта, заставлявшая его творить музыку непрерывно, имела своим результатом появление на свет произведений не всегда равноценных в художественном отношении. Однако есть область, где почти все композиции Шуберта держатся приблизительно на одной высоте. Это область фортепьянной музыки. Шубертовские фортепьянные пьесы принадлежат к категории так называемой „домашней“ музыки. Погоня за виртуозным блеском им совершенно чужда. Они созданы для интимного любования, но не для концертного зала, откуда они теперь уже почти совершенно исчезли. К сожалению наиболее крупные вещи Шуберта мало известны современным пианистам: из 15 его сонат только две—A moll'ная и B dur'ная—пользовались и пользуются некоторой известностью. В отношении формы сонаты эти примыкают к последним бетховенским (хотя самые ранние сонаты Шуберта были написаны в 1815 году, до первого публичного исполнения последних больших сонат Бетховена). В своих сонатах Шуберт остается тем же великим мелодистом, каким мы знаем его по романсам. Восторженная любовь к природе, тончайшее ощущение красок австрийских долин и гор, поэзия венской народной жизни проникают эти его композиции. Сухой звук фортепьяно явно не удовлетворял Шуберта, он стремился извлечь из клавишного инструмента, оркестровые эффекты, или вернее звучность отдельных оркестровых групп: струнных, деревянных духовых, меди. Он был первым крупным колористом фортепьяно, и не случайно, что Лист, особенно глубоко чувствовавший красочные возможности фортепьяно, так охотно играл Шуберта. Кроме сонат Шуберт создал целый ряд характерных фортепьянных пьес „moments musicaux“, (Шуберт ошибочно писал „musicals“), „Impromptus“ хорошо знакомые всякому любителю музыки. Эти маленькие пьесы насыщены мелодически и гармонически до пределов возможного. Их влияние на Шопена, Шумана и Листа было очень сильно: Шуберт может считаться безусловным их предшественником в области фортепьянных поэм, хотя и не единственным, так как и до него Бетховен, Фильд и многие композиторы 18 столетия культивировали этот жанр. Шуберт не оставил фортепьянных концертов с оркестром, но его большая фантазия концертного стиля на тему „Путника“ оп. 15 представляет собою совершенно выдающееся явление в истории фортепьянной литературы 19 столетия. Столь же неподражаемым Шуберт остался и в области четырехручных фортепьянных композиций, вариаций, дивертисментов, окрашенных в тона венгерской народной музыки, рондо, героических и военных маршей. Наконец, вполне достойными его творческого гения являются редко играемые публично вследствие их недостаточной эффектности композиции для скрипки и фортепьяно: грандиозная фантазия C dur, дуэт, Rondo brillant H moll и три сонатины. Большое количество танцев для фортепьяно, оставленных Шубертом, запечатлело приятный уют венского бюргерского быта 20 годов прошлого столетия. Этим беспритязательным, но в высшей степени поэтичным танцовальным композициям Шуберта (он с величайшим удовольствием играл, когда его просили, для танцев) так же суждено было играть большую историческую роль в развитии художественной салонной музыки последующих десятилетий. Прекрасную оценку фортепьянных сонат

Фортепианные пьесы.

Соната.

Характерные пьесы.

Фантазия „Путник“.

Композиции для скрипки и фортепиано.

Шуберта сделал швейцарский поэт *Карл Шпиттелер* в своем сборнике „Lachende Warheiten".

Неистощимая фантазия Шуберта подарила человечеству большое количество камерных ансамблей: 15 струнных квартетов, 2 фортепьянных трио и ноктюрн для того же состава, струнный квинтет с двумя виолончелями, фортепьянный квинтет с контрабасом, так называемый „Forellenquintett" (здесь в третьей части темой для вариаций служит его романс „Форель"), октет для кларнета, фагота, валторны и струнного квинтета с контрабасом и нонет для духовых инструментов „Маленькая траурная музыка". Из этих камерных ансамблей лучшими являются его последние квартеты, два фортепьянных трио (о первом из них, B dur'ном, Шуман писал: „Достаточно бросить взгляд на это трио, и вся человеческая пошлость отходит от нас, а мир предстает перед нами вновь во всей своей свежести") и оба квинтета. Такой проникновенной музыки, как в адажио C dur'ного квинтета, глубины и элегических настроений, как в D moll'ном квартете и мелодических чар, как в A moll'ном мы не встретим больше во всей послебетховенской камерной литературе.

Камерные ансамбли.

Произведения камерных ансамблей.

Для историка музыкальное творчество Шуберта неисчерпаемая тема; он коснулся почти всех областей, известных 19 веку. Из числа музыкально-драматических произведений при жизни Шуберта были исполнены только его водевиль „Die Zwillingsbrüder" („Братья—близнецы"), „Die Zauberharfe" („Волшебная арфа") и музыка к пьесе Г. Шези „Розамунда". Лучшие же образцы его драматической музыки—опера „Альфонс и Эстелла", „Фиерабра" и „Der häusliche Krieg" („Домашняя война")—впервые исполнялись уже после кончины Шуберта. По поводу премьеры „Розамунды" в январе 1824 года венский журнал „Искусство" писал: „Музыкальный аккомпанимент Шуберта свидетельствовал о гениальности этого любимого композитора, увертюра и хор в последнем действии имели такой успех, что их пришлось по требованию публики повторить. Мы убеждены, что мечтательный романс Аксы сделается любимым в музыкальном мире". Отдельные номера из прелестной музыки к „Розамунде" и „Альфонсу и Эстелле" еще часто исполняются в виде оркестровых сюит. Но настоящего призвания к музыкально-драматическому творчеству у Шуберта всеже не было. Лист, прекрасный знаток романтики, пишет по поводу „Альфонса и Эстеллы" в третьем томе своих сочинений: „Назначением Шуберта было косвенным образом оказать огромную услугу драматической музыке. Применяя в своих романсах гармоническую декламацию более последовательно, чем Глюк и внося в нее столько энергии и силы, какую до него считали немыслимой в музыкальной лирике, он тем самым оказал гораздо более сильное влияние на оперный стиль, чем это было осознано до сих пор... Таким путем он распространил и популяризировал самый принцип декламации, упрочил господство поэтической мысли в музыке и соединил обе неразрывно, как душу и тело".

Музыкально-драматические произведения.

Лист о Шуберте.

Трудно найти композитора, который столь непосредственно выразил бы свою эпоху, как Шуберт бюргерски-романтичную домартовскую Вену. Вся его музыка проникнута венским диалектом, но было бы ошибочно видеть в нем типичного горожанина. Три четверти своей недолгой жизни Шуберт провел загородом в постоянных прогулках по окрестностям Вены. Многие особенности его письма вызваны любованием красотами, звуками природы. Достаточно указать на ту роль, какую играют различные наростания силы ветра от нежного зефира до рева бури, или водяные шумы, журчание ручья, рокот морского

Шуберт выразитель домартовской Вены.

прибоя, мелодический напев падающей воды, шелест листьев, зловещее карканье ворон, щебетанье птиц, в романсах Шуберта. Даже некоторые характерные приемы его инструментовки могут быть об‘яснены тем же художественным претворением элементов пейзажа, например, пользование валторнами для получения характерных рембрандтовских светотеней, введенных в музыку впервые Шубертом.

Значение пейзажа в музыке Шуберта.

Мы уже указывали, какое влияние оказала музыка Шуберта на творчество ближайшего поколения музыкальных романтиков. Влияние это еще продолжается и поныне. Полная своеобразность шубертовской гармонии, почти расторгающей круг обычных представлений о тональности, и сравнимой по своей смелости, остроте и богатству только с баховской, были началом, непосредственно влиявшим на Шопена, Шумана и Листа. Р. Франц и Г. Вольф продолжали, музыкальное движение, начатое шубертовскими романсами. Как симфонист Шуберт оказал воздействие на литературу конца 19 столетия: Брукнера, Малера, подобно ему не боявшихся длиннот.

Влияние Шуберта.

Брукнер и Малер.

Вне пределов его родины, столь пассивно отнесшейся к своему гениальному сыну, музыка Шуберта распространялась очень быстро, но почти исключительно в области вокальной. Уже в тридцатых годах, как во Франции (где выражение „Lied“ стало нарицательным для романсов), так и в Англии в большом количестве расходились сборники его романсов с переводным текстом. Очень много для распространения фортепьянной музыки Шуберта во Франции сделал Лист. с шубертовской музыкой он также ознакомил во время первого своего приезда в Россию петербургскую публику. Впоследствии произведения Шуберта в России играли Клара Шуман, А. Рубинштейн. (В последнее время по заграничным сведениям огромное впечатление своим законченным исполнением Шуберта, производит молодой русский пианист А. Боровский). Первое исполнение большой C dur‘ной симфонии Шуберта в Петербурге состоялось в 1858 году. Так же, как во Франции и Англии Шуберт на русских композиторов влиял исключительно своими вокальными композициями. Наиболее близкими к нему по характеру лирики являются Глинка, Римский-Корсаков. В последнее время известную склонность обнаруживает и С. Прокофьев, инструментовавший для оркестра целую серию шубертовских танцев.

Распространение музыки Шуберта во Франции и Англии.

Шубертовская музыка в России.

Полное собрание сочинений Шуберта, изданное у Брейткопфа и Гертеля, под редакцией Е. Мандышевского, обнимает 40 томов в 21 серии. Первая биография Крейсле фон Гельборна вышла в 1865 году. (В 1861 году вышел предварительный очерк к ней).

Полное собрание очинений.

В связи с рассмотрением лирики Шуберта следует упомянуть еще о чрезвычайно популярном в Германии, но мало известном в России, *К. Леве* (1796—1869), композиторе, специализировавшемся на сочинении баллад (его камерные и симфонические произведения не представляют художественного интереса). Относительно Леве в немецкой критической литературе существуют разные мнения, причем имеются весьма рьяные поклонники его таланта, готовые некоторые из его произведений предпочесть шубертовским. На самом же деле это был талант ограниченный одной только определенной областью вокальной эпики и совершенно беспомощный вне ее. Называть его „северо-немецким Шубертом“ значит не дооценивать величайшего из немецких лириков. Лучшими произведениями Леве являются его первые баллады: „Эдвард“, „Лесной царь“, „Ночной смотр“ (на этот же текст гениальную вещь написал, как известно, Глинка). До крайности запетый в Германии „Арчибальд Дуглас“ и слащаво-сентиментальные „Часы“ представляются нам порождением самого тривиального музыкального вкуса. Как все роман-

К. Леве.

Первые баллады Леве.

тики Леве хорошо передавал ночные тени, демоническую фантастику. Своеобразную его особенность представляет известная склонность к юмору, впрочем довольно тяжеловесному. Вагнер высоко ценил Леве, его чутье к особенностям немецкого языка и даже предпочитал его „Лесного царя" шубертовской балладе. Леве сам обладал прекрасным тенором, и это обстоятельство очень содействовало популяризации его баллад. Он, однако, умер почти забытым, пережив свою недолговечную славу. Знаменитый немецкий концертный певец Е. Гура, через год после смерти Леве, „воскресил" его баллады, вызывая восторг их исполнением. Но в настоящее время можно считать музыку Леве окончательно похороненной и имеющей исключительно исторический, и то не особенно большой, интерес. Леве делал также бесплодные попытки реформировать немецкую ораторию, в смысле большей ее драматизации. Из пяти написанных им опер только одна „Die drei Wünsche" („Три желания") была поставлена в 1834 году в Берлине.

Вагнер и Леве.

Реформа оратории.

Чтобы выяснить всесторонне значение *Вебера* в истории западноевропейской оперы следовало бы несколько изменить порядок глав нашего изложения и коснуться сначала итальянской оперы первой четверти 19 столетия. Однако Вебер интересует нас, как основатель национальной оперной школы, вступившей в ожесточенную войну с иноземными влияниями, и потому мы будем рассматривать его творчество в непосредственной связи с той группой композиторов, которых мы могли бы назвать современным термином „эмоционалистов", композиторов, восставших против всяких школьных шаблонов, против интернационально безразличного и безмятежно спокойного письма классиков. Этот мятежный творческий дух сказался в немецкой романтической опере с особой силой, вследствие чего она сыграла гораздо большую роль в революционизировании европейской художественной мысли, чем произведения всей литературной школы романтиков. Успеху веберовской оперы содействовало в значительной мере общественно политические настроения его эпохи. *После окончания наполеоновских войн во всех европейских государствах чувствовался сильный национальный под'ем в связи с укреплением буржуазного строя жизни, в сущности говоря глубоко враждебного всякому героическому пафосу.* С другой стороны литературная школа возбудила интерес ко всему фантастическому. В господствующих общественных настроениях творец „Фрейшютца", первой бюргерской романтической оперы, не порывающей с немецкой действительностью, несмотря на всю свою демонскую фантастику, встретил горячую поддержку. Идея национальной оперы, основанной на широком использовании элементов народно-песенного характера, была осуществлена Вебером в момент чрезвычайно удачный. На своей родине он совершенно вытеснил модную итальянскую и французскую оперу, и успех Вебера оказался в конце концов международным, ибо идея национальной оперы, как таковой, одинаково хорошо воспринималась, как в самой Германии, так и за ее пределами. Международное господство итальянцев в области оперной чувствовалось, как жестокое засилие, а потому передовые музыкальные умы Европы встретили веберовскую оперу, как знамение новой освободительной эпохи. Вебер, композитор, с точки зрения абсолютно музыкальных требований стоящий значительно ниже своих великих современников Бетховена и Шуберта, в очень короткий срок приобрел общегерманскую и даже европейскую известность, какую не знали при жизни ни тот, ни другой.

Борьба иноземными влияниями.

Социально-политическая обстановка Веберовской эпохи.

Общеевропейское значение Веберовской оперы.

Свою жизнь до 1818 года Вебер сам описал в небольшой автобиографической записке. Он происходил из старой музыкальной семьи,

Биография Вебера.

к которой принадлежала и жена Моцарта, Констанция Вебер. В этой семье любовь к музыке передавалась из поколения в поколение. Отец его, сначала офицер, потом чиновник и театральный антрепренер, вел образ жизни крайне неспокойный, постоянно раз'езжая по Германии и Австрии. Карл Мария Вебер родился в 1788 году в гольдштинском городке Эутине, получал музыкально теоретическое образование сначала с 1794 года у Михаила Гайдна в Зальцбурге, а затем с 1803 года у знаменитого аббата Фоглера, который оказал тем более сильное влияние на Вебера, что горячо интересовался собиранием народных песен и тем самым быть может впервые направил внимание своего ученика на эту область. Помимо музыкально-теоретических занятий Вебер в раннем возрасте приобрел блестящую фортепьянную технику, что сказалось на стиле его композиций для этого инструмента. Первые детские композиции Вебера „6 фугет“ вышли в 1798 году. Первая опера „Die Macht der Liebe“ („Сила любви“) была им написана в 1799 г., но нигде не была поставлена, следующая опера „Waldmädchen“ („Лесная девушка“ 1800) исполнялась с некоторым успехом в Вене, Праге и Петербурге. Ее текст впоследствии использован был для более зрелого произведения Вебера „Сильвана“ (1810). С 1804 года он занимает место капельмейстера в Бреславле, куда его рекомендовал его учитель, аббат Фоглер. Затем мы встречаем на разных должностях в Карльсруе, Штутгарте, Мангейме, Дармштадте, где он поступает в композиторскую школу, основанную его учителем Фоглером, загадочным музыкантом, наполовину шарлатаном, наполовину ученым. Его товарищем по учению был здесь Мейербер. Наконец. в 1813 году, Вебер получил место капельмейстера оперного театра в Праге и на этом посту проявлял необычайную энергию в деле реорганизации тамошней оперы. В 1816 году он получает приглашение в Дрезден для организации нового немецкого оперного театра. В Дрездене он пишет своего „Фрейшютца“, начатого в 1817 году, оконченного в 1820 году и поставленного впервые в 1821 году для открытия нового оперного театра в Берлине. В следующем году после небывалого успеха „Фрейшютца“, Вебер пишет по заказу антрепренера Барбая на текст *Гельмины Шези* большую оперу „Эврианту“, поставленную впервые в Вене 25 октября 1823 года. В промежутке между „Фрейшютцем“ и „Эврiантой“ им написана была трехактная комическая опера „Die drei Pintos“ (проредактированная впоследстви для сценической постановки Г. Малером) и несколько раньше музыка к драме Вольфа „Прециоза“, исполненная впервые 8 октября 1820 года в Копенгагене. Последней большой работой Вебера была его фантастическая опера „Оберон“ на текст английского либретиста Планшэ. Для дирижирования этой оперой написанной по заказу ковенгарденского театра в Лондоне, он уже смертельно больной (Вебер страдал туберкулезом), отправился в феврале 1824 года для того чтобы лично руководить премьерой. Последняя состоялась 13 апреля, а 5 июня 1826 года Вебер скончался вдалеке от горячо любимой родины, в Лондоне. Его останки с большими почестями были похоронены там же, а в 1844 году, по инициативе Рихарда Вагнера, перевезены из Лондона в Дрезден. Кроме названных нами крупнейших оперных произведений Вебер написал еще ряд симфонических и камерных, а также много вещей для фортепьяно. Подробное перечисление этих композиций заняло бы слишком много места: главное значение Вебера не в них, а его операх. Большой популярностью пользовались некоторые из вокальных композиций Вебера, воинственные, патриотические песни для мужского хора на слова Кернера (1813—1814), некоторые сольные вещи для фортепьяно, среди них знаменитое

Годы учения.

Первые композиции.

Вебер в Праге.

Дрезден.

Кончина Вебера.

Вокальные композиции Вебера

„Приглашение к танцам“ и програмный „концерoштюк“ для фортепьяно и оркестра F moll. Вебер был, как мы уже говорили выше, блестящим виртуозом на фортепьяно, обладавшим замечательной беглостью пальцев и растяжимостью руки. Его фортепьянные композиции внешне эффектны, расчитаны на блеск исполнения, но отнюдь не лиш ны поэтических достоинств, а в своих больших сонатах (1812—1822), особенно во второй, Asdur (1816) Вебер создал образцы настоящей фортепьянной романтики, проникновенной в смысле мелодий, смелой в ритмическом отношении, с чертами очень своеобразной гармонии. Эти сонаты несомненно влияли на дальнейшую фортепьянную романтику, особенно на Шопена и Шумана. Кречмар хвалит первую из двух веберовских симфоний (обе—C dur) с анданте „мрачно величественного характера, напоминающее сцены в волчьем ущелье из Фрейшютца“. Фортепианные сонаты.

С „Фрейшютцом“ связана мировая слава Вебера, его право на бессмертие. Эта первая опера, проникнутая действительно чистейшим немецким духом „Heimatskunst“, это такая же национальная эпопея как глинкинский „Руслан“. Главное обаяние этой романтической оперы заключается во взаимном проникновении романтического и реального элемента, в простоте, общедоступности ее мелодики, рельефной характеристике отдельных действующих лиц при яркости и жуткой осязательности в передаче фантастической стороны сюжета. Последняя, впрочем, является лишь мрачным фоном для драмы, разыгрывающейся в охотничьей среде. Успех „Фрейшютца“ основывался на реалистических сценах первого акта, на охотничьих и женских хорах, на милом, наивном и убедительном изображении народного быта в этой опере. Со стороны музыкально-драматической формы „Фрейшютц“ представляет собою усовершенствованный немецкий „зингшпиль“ („на живую нитку сшитый ряд маленьких отрывков“, как выразился об этой опере Чайковский). Однако отдельные номера здесь свободно переходят в целые сцены, а оркестровая часть так богато развита, что в отношении инструментовки автор „Фрейшютца“ может считаться предшественником величайшего знатока оркестра, Вагнера. Вебер—великий мастер в пользовании различными эффектами духовых, в виртуозном использовании их отдельных регистров, и во „Фрейшютце“ мы совершенно ясно можем проследить, с какой сознательностью композитор применяет фантастические звучания для получения жутких, волнующих и причудливых образов. В своем искусстве инструментовки Вебер абсолютно оригинален и ни от кого из своих предшественников не зависит. В противоположность классической манере, стремящейся к уравновешению инструментальных звучностей, он неизменно проявляет особый вкус к регистрам и звукам, которые согласно прежним рецептам рекомендовалось избегать. Менее свободен Вебер от посторонних влияний в свое мелодике, иногда изобличающей его близость к Мегюлю, Россини и другим музыкальным „властителям“ дум его времени. Две последние оперы Вебера „Эврианта“ и „Оберон“ не были в состоянии завоевать себе популярности „Фрейшютца“. „Эврианта“— экскурс Вебера в область музыкально-драматических произведений большого стиля, несмотря на прекрасную свою музыку, оказалась неудачной, вследствии коренных недостатков текста, а „Оберон“ весь сотканный из воздуха и света, шаловливой грации и экзотической фантастики, отчасти вследствие спешности работы, которую Вебер выполнял частями по мере присылки ему частей либретто.

„Фрейшютц“. Особенности оперы. Фрейшютц-зингшпиль. Искусство инструментовки. Причины меньшей популярности „Эврианты“ и „Оберона“.

Однако, и большой успех „Фрейшютца“ не был безусловным. По отношению к Веберу раздавались критики и отрицательного характера. К числу последних относится отзыв Э. Т. А. Гофмана после премьеры

Критические выпады против „Фрейшютца“.

„Фрейшютца“. Признавая Вебера гениальным музыкантом, он все же отмечал в музыке „Фрейшютца“ стремление к внешнему эффекту при отсутствии внутренней драматической правды. Еще резче об этой музыке судил Шпор, находя, что такие мелодии могут придись по вкусу только самым неразборчивым слушателям. В этих суждениях есть доля правды: известная вульгарность и стремление к внешней эффектности не были чужды Веберу. Эти недостатки, однакож, не мешали триумфальному шествию „Фрейшютца“ по всем европейским сценам. В 1822 году опера Вебера поставлена была в парижском театре „Одеон“ под названием „Robin de bois“, в совершенно искажающей текст переработке Кастиль Блаза. В 1824 году „Фрейшютц“ впервые исполнен был в Петербурге, в 1841 году он шел в Париже под своим настоящим заглавием „Le Freischutz“ с речитативом Берлиоза и вставным балетом. Рихард Вагнер, пламенный поклонник Вебера, дал об этой постановке подробный отчет в полуюмористическом, полунегодующем тоне. Сильнейшее влияние Вебер оказал не только на германский, а также и на романский и славянский мир, и один из лучших историков музыки 19 века, *Филипп Спитта*, говорил, что можно было бы обозреть весь ход развития европейской музыки 19 столетия с точки зрения веберовсих влияний. К веберовской школе, о которой мы будем говорить еще ниже, несомненно принадлежал Рихард Вагнер, о котором Г. Риман справедливо утверждает, что он в своих романтических операх, особенно „Лоэнгрине“ гораздо ближе к „Эврианте“, чем к своему собственному „Риэнци“. Среди французских музыкантов горячим приверженцем Вебера был Берлиоз, отразивший некоторые своеобразные приемы веберовской инструментовки в своей собственной оркестровой колористике. Далее прелестная игра испанских мелодий и ритмов веберовской „Прециозы“ возродилась в испано-цыганской опере Бизе „Кармен“. Под влиянием Вебера находился и основатель русской национальной оперной школы Глинка. Говоря о влиянии Вебера на русскую музыку можно заметить, что партитура той самой оперы „Оберон“, которая оказала известное воздействие на творческую фантазию Глинки, хранится в ленинградской публичной библиотеке, куда она была передана Александром II, получившим ее в дар от сына Вебера, Макса Мария Вебера, который был первым биографом своего отца и собрал литературные заметки его.

„Фрейшютц“ в Париже.

Вагнер и Вебер.

Влияние Вебера на французскую музыку.

Вебер и Глинка.

Маршнер.

Непосредственным продолжателем Вебера в области романтической оперы и в деле выработки художественного типа романтической оперы был *Генрих Маршнер* (1795—1861), автор некогда популярных произведений „Вампир“ (1828), „Храмовник и еврейка“ (1829) и „Ганса Гейлинга“ (1831), теперь имеющих лишь историческое значение, благодаря влиянию, которое они оказали на фантазию молодого Вагнера. Маршнер перед самой смертью Вебера был помощником его по дрезденской опере. Его музыкально драматический стиль примыкает в общем к веберовским заветам, но ему не доставало и тонкости и вкуса Вебера: это была натура значительно более примитивная, склонная путем сгущения красок и всяких драматических ужасов потрясти и запугать слушателя. Маршнеру нельзя отказать в даре мелодического изобретения, но мелодия его значительно вульгарнее, чем у Вебера, инструментовка грубее, а гармонизация беднее. Кроме вышеназванных трех опер Маршнер написал еще восемь других, большое количество, когда-то весьма популярных в Германии композиций для хора, довольно много камерной музыки, в том числе шесть фортепианных сонат. Общее число его опусов превышает сотню. Одним из больших достоинств маршнеровских опер является некоторое углубление пси-

Произведения Маршнера.

логии действующих лиц. Маршнер создал постепенный переход от веберовской фантастики к реалистической опере. Наиболее видными представителями романтико-реалистического направления в период между Вебером и Вагнером являются два композитора: *Отто Николаи* (1810—1849) и *Альберт Лорцинг* (1801—1851). (К Маршнеру примыкал еще второстепенный композитор *Конрадин Крейцер*—1780—1849, сентиментальный автор оперы „Das Nachtlager von Grenada"—1834 — когда-то пользовавшийся успехом у невзыскательных слушателей). Николаи начал свою деятельность в Италии переселившись 23-летним юношей в Рим. Здесь он сочинил целый ряд произведений на итальянские тексты. Его оперы пришлись настолько по вкусу итальянской публике, что последняя не хотела даже верить в немецкое происхождение их автора. По возвращении в Германию Николаи написал свой шедевр „Die lustigen Weiber von Windsor" („Виндзорские кумушки") оперу, блещущую задорным юмором, свежестью своих мелодий и почти моцартовской легкостью в трактовке вокальных партий. „Виндзорские кулишки" Николаи была также очень популярна в России, где она впервые поставлена была в 1859 году. Кроме того перу Николаи принадлежит ряд превосходных мотетов, написанных специально для берлинской Dom Kirche. Он был отличным руководителем этого хора, и Берлиоз говорил, что Николаи—лучший дирижер в Германии. Лорцинг скорей вульгаризовал, чем развил тип романтической оперы, „зингшпиля". Утонченность, сложность и романтический дух эпохи Вебера и Гофмана ему были совершенно чужды. Это был в сущности говоря бесхитростный сентиментальный филистер, и все персонажи его опер отличаются таким привкусом. Но у Лорцинга все-таки было несомненное чутье к особенностям германского провинциального быта—в этом отношении его можно было бы сравнить с популярным немецким рисовальщиком Людвигом Рихтером—и своим наивным погружением в среду ограниченных немецких бюргеров, умением представлять их в романтически привлекательном виде Лорцинг пленял сердца современников. Большой известностью пользовалась его „Ундина", совершенно ничтожная с точки зрения серьезных художественных требований музыкальная переработка текста Фукэ (в 1845 году). Опера эта была поставлена через три года после премьеры лучшей из лорцинговских опер „Der Wildschütz" („Браконьер" 1824). Более ранняя опера Лорцинга „Zaar und Zimmermann" („Царь-плотник" 1838), благодаря своему сюжету, заимствованному из старой немецкой пьесы „Саардамский бургомистр", еще до недавнего времени держалась на русских сценах, в виду роли Петра Великого, сентиментально опошленного Лорцингом. Как оперный композитор он силен был не в умении справляться с историческими сюжетами, а в легком юморе, удачном пользовании забавными сценическими положениями. Известный интерес представляет еще его опера „Ганс Закс", — предшественница вагнеровских „Мейстерзингеров". Правда юмор Лорцинга невысокой пробы, и расчитан на обывательские вкусы. Злоупотребление сентиментальными элементами и легкой доступной мелодикой наблюдается в большей степени у *Ф. Флотова* (1812—1883), часть своей жизни проведшего во Франции и Италий. Из многочисленных опер Флотова успех имели только две—„Алессандро Страделла" (1824) и „Марта" (1847), развращавшие музыкальные вкусы западно-европейской публики, так же, как и русской в течение многих десятилетий. При совершенной банальности музыкального мышления Флотов не был лишен известного чутья к пикантной ритмике—результат влияния на него французской „Opera comique", но тем не менее оперы Флотова есть последняя стадия вырождения той музыкально-драматической формы немецкого зингшпиля, которому мы обязаны появлением веберовского „Фрейшютца".

О. Николаи

„Виндзорские кумушки".

А. Лорцинг

Ундина.

„Царь-Плотник".

Юмор Лорцинга.

Ф. Флотов.

I. Литература к главе двадцать пятой.

Немецкая музыкальная романтика.
E. Istel. Die Blütezeit der musicalischen Romantik in Deutschland. Лейпциг. 1909
M. Ehrenstein. Die Operndichtung der deutschen Romantik. Бреславль. 1918.
Э. Т. А. Гоффман.
G. Ellinger. E. T. A. Hoffmann. (Содержит разбор музыкальных произведений Гоффмана), Берлин. 1894.
W. Harich. E. T. A. Hoffmann. Берлин 1921.
E. Schaeffer. Die Bedeutung des Musikalischen... in Hoffmanns ...Schaffen. Марбург 1909.
С. Игнатов. Э. Т. А. Гоффман. Москва.
Е. Браудо. Э. Т. А. Гоффман. Пет. 1922.
Э. Гоффман. Музыкальные новеллы. Пет. 1922.
Шпор.
Ludwig Spohr. Selbstbiographie (1860—1861) 2 т. Кассель и Геттинен.
H. M. Schletterer L. Spohr. Лейпциг. 1881.
H. Kreissle von Hellborn Franz Schubert. Вена 1865.
Шуберт.
O. Deutsch. Schuberts Briefe und Schriften. Берлин. 1919.
H. V. D. Pfordten. Schubert und das deutsche Lied. Лейпциг. 1916.
M. Gallet. Schubert et le Lied P. 1907.
D. Reissmann. Fr. Schubert Лейпциг. 1873.
M. Friedländer Beiträge żur Biographie Fr. Schuberts Берлин. 1887.
A. Bourgault Ducoudray. Fr. Schubert (Musiciens célèbres.) Париж. 1908.
R. Heuberger Schubert (Berühmte Musiker) 1 изд. 1902 3-ье 1921.
W. Klatte Fr. Schubert (Die Musik red. V. R. Straus). Берлин 1907.
W. Dahms. Schubert. Берлин. 1912.
Вебер.
M. M. v. Weber. K. M. v. Weber. 3 т. Лейпциг, 1864—1866.
(Имеется переработанное издание в 1 томе, Берлин 1912 г.).

F. Jähns. Weber in seinen Werken 1871 (очень важный для изучения Вебера труд).
H. Gehrmann. C. M. v. Weber. (Berühmte Musiker) Берлин, 1899.
G. Servières. Weber. (Musiciens célèbres) Париж. 1907.
Webers Sämmtliche Schriften (hrg von Kaiser). Берлин 1908.
Л. А. Саккетти. Вебер и его значение для музыки. (Рус. Муз. Газ.)
Леве, Маршнер, Николаи, Лорцинг, Флотов.
C. Loewes. Selbstbiographie hrg v. Bitter. Берлин. 1870.
H. Bulthaupt. C. Loewe. (Berühmte Musiker). Берлин, 1898.
M. Runze. C. Loewe. (Recklam).
K. Anton. Beitrage sur Biogphie K.
M. E. Wittmann. Marschner. (Recklam) Галле 1912.
H. Gaartz. Die Oper H. Marschners. Лейпциг. 1912.
G. Münzer. H. Marschner. Берлин. 1901.
G. Mendel. O. Nicolai. Берлин. 1868.
G. Kruse. A. Lortzing (Berühmte Musiker). Берлин. 1898.
P. Düringer. A. Lortzing, sein Leben in seinen Werken. Лейпциг. 1851.
F. v Flotows Leben dargestellt von seiner Wittwe. Лейпциг. Sa.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ШЕСТАЯ.

1. Французская опера эпохи империи и реставрации. Значение Парижа, как оперного центра в первой половине 19 столетия. Слияние итальянского и французского стиля. Влияние Великой Французской Революции на развитие оперы. Новые сюжеты. Исчезновение мифологических мотивов. Керубини. Мегюль. Спонтини. Расцвет комической оперы. Буальдье.

2. Диктатура Россини. Последние представители неаполитанской школы. Начало романтики в итальянской опере. Вагнер о Россини. Винченцо Беллини. Параллель с Вебером. Вырождение итальянской оперы. Доницетти. Итальянские оперные певцы.

3. Влияние Россини на французских мастеров. Опера в эпоху июльской революции. „Немая“ Обера. Критические статьи Р. Вагнера о французской опере. Большая историческая опера. Джакомо Мейербер. Школа Мейербера. Борьба против него. Галеви и Адам. Певицы и певцы парижской „Большой Оперы“.

Париж—главный центр европейской оперы.

Со времени Великой Французской Революции до конца 50-тых годов 19 столетия Париж был главным центром западно-европейской оперы. Ряд причин, как чисто музыкального, так и общекультурного и политического характера содействовал этому музыкальному возвышению столицы Франции. Еще в эпоху Глюка Париж был ареной интернационального музыкального движения. Здесь произошло в высшей степени важное для дальнейшей истории оперы слияние итальянской и французской школы. Итальянцы, воспринявшие стиль Глюка, как Саккини, Фогль, Мегюль, Спонтини творили для парижской сцены наряду с другими авторами, находившимися под более сильным влиянием немецкой музыки, как Керубини, Буальдье. Но все эти иноземные веяния не вытесняли из французской оперы ее характерных национальных черт: склонности к трагическому пафосу, с одной стороны, и обостренного чутья к грациозным ритмам, с другой, что в области серьезной оперы создавало тяготение к повышенно-драматическим сюжетам, а в сфере комической оперы содействовало развитию легкой бойкой мелодики, которая своим оптимизмом покорила европейское музыкальное искусство. Опера, возникшая два столетия тому назад, как попытка возродить античную трагедию, потеряла после Глюка, в последний раз музыкально ожившего древние мифы, свою былую связь с античным миром. Франция, только что пережившая бурю революции, не могла уже больше довольствоваться абстрактыми схемами героизма на оперной сцене, когда вся жизнь была наполнена откликами на только что пережитые огромные социальные потрясения. Народ Революции хотел видеть на сцене изображение своей собственной борьбы и своих собственных переживаний. Мы наблюдаем проникновение в оперу таких драматических сюжетов, которые ясно свидетельствуют о том, что ни для композиторов, ни для публики потрясения эти не прошли бесследно. Целый ряд очен › важных с исторической точки зрения опер *Лесюера*, *Далейрака*, *Керубини* написаны на сюжеты, где

Отказ от мифологических сюжетов.

Влияние революционных событий на сюжетную сторону французской оперы

Революционные оперы.

главную роль играют эпизоды из недавно пережитой эпохи террора: чудесное избавление героев от грозящей им гибели, проявления героической самоотверженности и т. п.. Типичным образцом такого рода оперы служит „La caverne“ „Пещера“ *Лесюера.* Дальнейшее развитие эти сюжеты получили в творчестве одного из значительнейших композиторов начала 19 столетия *Луиджи Керубини*, уже упомянутого нами в одной из предыдущих глав.

Л. Керубини.

Луиджи Керубини (родился в 1760 г.), был уроженцем Флоренции Семнадцатилетним юношей, испробовав свои силы в области композиции, он сделался учеником Джузепо Сарти в Болонье, посвятившего его в тайны контрапункта. Хотя Керубини, по складу своего дарования, тяготел к церковной музыке, но уже рано завоевал себе видное положение в качестве оперного композитора. В 1784 году получил место придворного композитора в Лондоне, в 1786 г. переехал во Францию, где ему суждено было обрести свою вторую родину. Постановка его

Б я.

поеры „Демофон“ (1788) в Париже открыла сму путь к широкой известности во Франции. Вскоре с 1789 по 1792 год—мы видим его дирижером маленького парижского итальянского оперного театра Theâtre de la Foire de St. Germain, затем (с 1795 г.) по окончании террора, ннспектором консерватории, главой которой он сделался лишь в 1821 году, так как, будучи гордым и независимым художником, он не желал угождать Наполеону и другим вершителям судеб империи. Скончался Керубини 15 марта 1842 года. Его долголетняя жизнь была полна непрерывного труда. Им написано 29 опер, (15 итальянских, 14 французских), из коих самые замечательные: „Demophon“ (1788), „Lodoisca“ (1791),

Произведения.

„Elisa“ (1794), „Medée“ (1797), „Les deux journées“ (1800), „Anacreon“ (1803), „Fanisca“ (1806), большое количество церковных композиций, в том числе 11 больших месс, 2 реквиема, 77 романса, 8 революционных гимнов с аккомпаниментом оркестра, 1 симфония, 6 фортепьянных сонат, сонаты для двух органов и много сочинений педагогического характера. Керубини для своего времени является натурой „центральной“ (как выразился Тургенев про Белинского): в его музыкальном письме амальгамируются различныя влияния, прекрасно уживавшиеся с его

Керубини, как основатель новой французской оперы.

природным темпераментом. Порвав с традициями старой итальянской оперы Керубини поддался обаянию немецких классиков, Гайдна и Моцарта, и это влияние сказалось в расширении роли оркестра в его операх. С другой стороны четкость и дифференцированность ритмики, образцовая декламация текста, гибкая драматическая характеристика действующих лиц делает его родоначальником новой французской оперы. Очень удачно характеризует особенности керубиниевского стиля

Вебер о Керубини.

Вебер: „У Керубини слияние всех средств музыкального выражения проводится настолько полно, что ему часто—совершенно несправедливо—приписывали скудость мелодического изобретения, хотя и нельзя отрицать, что он подчинял мелодии целых музыкальных пьес вокальную кантилену певца“. Характерные особенности французской оперы Вебер видит у Керубини в том, „что сущность художественного выражения у него надо искать в сильно подчеркнутой оркестровой поддержке декламации, в то время, как итальянцы стараются действовать на слушателей исключительно выражением чувства в пении, а немцы (Моцарт) стремятся об‘единить и то другое. К революционным операм

Революционные оперы Керубини.

Керубини относятся две: „Les deux journées“ „(Водовоз“ 1803) и „Fanisca“ (1806), третья более ранняя опера „Elisa ou le voyage aux glaciers du Mont Bernard“ (1794) также принадлежит к числу опер, в которых мотив чудесного спасения играет главную роль. (В данной опере опасность грозит не от злой людской воли, а от враждебных сил природы—дей-

ствие происходит в страннoприимном Сан-бернарском монастыре). Ни одна из опер Керубини не удержалась в репертуаре западно-европейских театров до настоящего времени. Лишь „Водовоз“, отчасти благодаря своему превосходном либретто Бульи, которое Гете считал лучшим в мире оперным, текстом) и глубоко драматичная „Медея“ еще в состоянии были заинтересовать публику 19 столетия. Зато увертюры к этим операм еще часто встречаются на концертных программах, как образцы очень тонко и изящно написанных концертных пьес. Надо отметить чрезвычайное умение Керубини пользоваться оркестровым аппаратом при крайне скромном его составе. В этом отношении Керубини вполне оправдывает изречение Гете, что в умении ограничивать себя сказывается настоящий мастер. Не потеряли также интереса для нашего времени церковные композиции Керубини, особенно Реквием c-moll, произведение огромного контрапунктического мастерства и совершенного письма для голосов. Керубини прекрасно знал старинных авторов, особенно Палестрину и дал страницы, достойные их по красоте и благородству стиля. Историческое влияние Керубини было огромное. Он был учителем целого поколения французских оперных композиторов, во главе с Буальдье, Обером и Галеви, и учительство было его призванием. Поэтому и авторитет его среди молодых музыкантов непоколебимо сохранялся до его кончины. Бетховен, „Фиделио“ которого близок к операм Керубини, писал, что он считает его наиболее выдающимся из своих современников. Но, несмотря на такое почти единодушное признание, Керубини не принадлежал к числу популярных композиторов своего времени. Современная ему критика находила в лучших операх один недостаток, тот самый, который когда то Римский-Корсаков находил у Вагнера: „монотонию роскоши“, слишком много красивых мест, слишком тщательно продуманную работу. В России оперы и церковные композиции Керубини стали исполняться с конца 18 столетия. В программах Петербургского Филармонического общества первая его месса появляется в 1810 году; „Фаниска“ шла в Петербурге в 1815 году, „Водовоз“ в 1813 году, а одна из самых ранних опер Керубини, „Лодоиска“ в 1798 году. В области русской оперы влияние Керубини сказалось, как на предшественнике Глинки Кавосе, так и на самом творце „Руслана“ (отчасти сквозь призму керубиниевской музыки Глинка воспринял Моцарта). О ближайшем современнике Керубини *Лесюере*, мощном выразителе революционного течения в опере, мы уже говорили выше и упомянем про его еще в связи с биографией Берлиоза, учителем которого он был. В главе о музыке Французской Революции мы коснулись и *Э. Мегюля* (1763—1817), которого французы так же, как Керубини, считали „немцем“ в виду сильного влияния, оказанного на него венскими классиками. Мегюль во французской опере знаменует собою переход к романтизму. Он охотно применяет неожиданные, таинственные окончания отдельных номеров, необычайные оркестровые краски, преимущественно темного колорита, (у него имеется, например, опера, где совершенно отсутствуют скрипки) изысканные гармонии, модуляции, которые в его время казались вызывающе смелыми. Для характеристики отдельных действующих лиц Мегюль очень остроумно пользуется лейтмотивами. Своей вершины он достиг библейской оперой „Иосиф в Египте“, в которой влияние Глюка чувствуется сильнее, чем в каком нибудь другом произведении Мегюля. В этой опере он обходится совершенно без большой женской роли. Среди других его опер (всего им написано сорок) большой популярностью пользовалась, особенно в Германии, его музыкальная комедия „Une folie“ („Шалость“ 1802). Интересно отметить, что Мегюль при-

Оперы Керубини в репертуаре театров 19 века.

Керубини учитель.

Отношение к нему французской критики.

Керубини и Россия.

„Иосиф в Египте“.

надлежал к числу тех немногих французских композиторов, которые писали симфонии, но и оне, равно, как сонаты, оказались нежизнеспособными.

Вытеснение старой героической оперы

Благодаря деятельности Керубини, Лесюера и Мегюля героическая и мифологическая опера, развивавшаяся на протяжении двух предыдущих столетий, была вытеснена новым типом с преобладающим бытовым, или как говорили тогда в России, „мещанским“ характером. Всегдашняя любовь и чутье французов к хорошим оперным текстам и к живому сценическому дей твию сыграли немалую роль в этом перевороте. В лице Гаспаро Спонтини, соперника Мегюля, в этот важный исторический момент в Париже выступает вновь убежденный сторонник героической оперы. Гаспаро *Луиджи Пачифико Спонтини* (1774—1851) принадлежал к иному поколению, чем упомянутые нами выше композиторы. Его главные произведения „Весталка“ (1807 Пбг.—1814) „Фердинанд Кортес“ (1809) и „Олимпия“ (1819) проникнуты духом империи, величием и блеском наполеоновской Франции. Было бы, однакож чересчур односторонним видеть в Спонтини только выразителя наполеоновского милитаризма в музыке. Как таковой, он едва ли бы занимал принадлежащее ему ныне в истории место. В последнее время производится переоценка несправедливо забытого Спонтини, испытавшего, более чем кто-либо из его собратий всю ненадежность успеха у публики. В музыке его опер есть настоящий трагический под'ем, много движения, а его тяготение к классицизму об'ясняется высоким, героическим строем души и сильно выраженным чувством пластической красоты, господством сознательной воли художника над эмоциональной стихией звуков. Все эти, не часто встречающиеся достоинства искупают недостатки музыки Спонтини, ее витиеватость, старомодность, шумливость, оригинальную и местами прямо таки предвосхищающую, в смысле применения духовых и ударных, инструментовку Берлиоза и Вагнера. Интересно его умение пользоваться темным колоритом альтов для передачи получения потрясающе страшных эффектов. Берлиоз отмечает склонность Спонтини к энгармоническим модуляциям и считает его первым автором, применившим это средство в драматической музыке. „Некоторые из его эксцентрических модуляций были молниями гениального духа“, писал Берлиоз. Как человек Спонтини вполне соответствовал своим произведениям. Самоуверенный, гордый он страстно предан был служению искусству и наивно убежден был, что в его творчестве исчерпаны все доступные героической опере темы, всякий же другой род оперы находился вне его художественного кругозера. Он не был любим своими современниками: ни в Париже, куда он прибыл в 1803 году, со своей родины, Италии, ни в Берлине, куда он приглашен был в 1820 году на пост придворного капельмейстера и с которого он смещен был через 20 лет восстанием публики против его неограниченной музыкальной диктатуры. Рихард Вагнер признавал влияние Спонтини на свои ранние оперы. Не только „Риенци“, но и некоторые хоры „Лоэнгрина“ созданы были под непосредственным обаянием „Весталки“. Влияние Спонтини чувствуется также на другом крупном музыкальном драматурге 19 столетия, Мейербере, экзотическая „Африканка“ которого есть прямой потомок спонтиниевского „Фердинанда Кортеса“. „Спонтини“ пишет Вагнер в своих воспоминаниях о нем, „последнее звено в ряду композиторов, родоначальником которых является Глюк. То, к чему стремился Глюк и чего он принципиально добивался, а именно возможно полной драматизации певучих моментов оперы, добился Спонтини, поскольку такая задача вообще выполнима в опере“. Он был подлинным музыкальным драматургом, и логически выдержанной,

Г. Спонтини.

Возрождение Спонтини.

Недостатки музыки Спонтини.

Оппозиция против Спонтини.

Влияние на Вагнера и Мейербера.

Значение Спонтини для разви-

импозантной музыкальной трактовкой героических сюжетов он, как модернизованный Глюк, призван был охранять этическую ценность французской музыкальной драматургии. тия французской оперы.

Германия, создавшая в своей литературе превосходные произведения, отмеченные юмором, оказалась менее счастливвй в комической опере. Здесь гегемония безусловно принадлежала французам. Разрушение старых устоев итальянской героической оперы, как мы видели, а по отношению к итальянской опере начала 19 столетия, еще увидим, едва не закончилось катастрофой для романских народов. Выход из положения создан был развитием французской „opera comique“, диаметрально противоположной строгому пафосу глюкиста Спонтини. Этот расцвет начинается в эпоху, когда из-за Альп нахлынула на Европу новая волна обезличивающего итальянского сладкогласия. Французская музыкальная комедия, изящная, грациозная, живая по тону и далеко непримитивная по своему художественному плану, была лучшим оплотом против подавлявшего всякое музыкальное развитие формализма итальянской оперы первой половины 19 столетия. Мы ознакомились до сих пор с развитием французской комической оперы до конца 18 столетия и закончили этот обзор упоминанием об одном из наиболее прославленных композиторов этого направления *Николо Изуар*. В настоящей главе мы остановимся на деятельности лучшего представителя этого жанра в начале 19 столетия, *Франсуа Адриена Буальдье* (1775—1834). Буальдье—одна из самых симпатичных личностей в истории французского искусства, истый выразитель французского остроумия и грации в музыке. Впервые он выдвинулся, как музыкант, в годы Великой Французской Революции своими романсами, род лирической музыки, любимый в эту знаменательную эпоху. Романсы дали впоследствии популярность его комическим операм. На пороге нового столетия, в 1800 году, Буальдье завоевал первый крупный успех на оперной сцене своим „Калифом Багдадским“, прославившим его имя и вне пределов Франции. В 1803 году Буальдье, под влиянием тяжелых личных переживаний, покинул Францию и переселился в Петербург. От‘езд Буальдье, тогда уже известного композитора, из Парижа оживленно комментировался постановкой на парижских маленьких театрах пародией—„Allons en Russie;“ „Le départ pour la Russie“—на популярного маэстро, решившего отправиться в эту дикую страну. Буальдье уехал в Россию без каких-либо оффициальных приглашений, но уже на границе его ждало письмо Александра I с предложением поста дирижера императорской оперы. В Петербурге Буальдье пробыл семь лет и сочинил ряд опер (по договору он обязан был писать три новые оперы в год на тексты, предложенные государем), не принадлежащих, однако, к числу его шедевров. Наиболее удачные свои произведения, „Жан Парижский“ (1812), „Красная шапочка“ (1818) и „Белая дама“ на текст Скриба, составленный по двум романам В. Скотта (1825), он написал уже по возвращении своем на родину. С 1817 года Буальдье был назначен преемником Мегюля по классу композиции в парижской консерватории и эту должность занимал с небольшим перерывом до самой своей смерти в 1834 году. Полный каталог его опер состоит из 38 номеров, но среди них часть написана совместно с Керубини, Мегюлем, Бертоном, Крейцером, Герольдом, Обером. Буальдье в некоторых отношениях представляет собою явление, аналогичное Веберу. В нем замечается то же чутье к народной мелодике (превосходно, например, использованы шотландские напевы в „Белой даме“), как у его немецкого собрата, и известная склонность к романтически эффектным сценам. Но в основе его та-

Катастрофическое состояние романской оперы в начале 19 столетия

Борьба против формализма итальянской оперы.

Буальдье.

Буальдье в Петербурге

Главные произведения Буальдье.

Буальдье и Вебер.

ланта лежала грация, природная романская шаловливость, непосредственный легкий юмор, несвойственный автору „Фрейшютца“, у которого веселые сцены всегда несколько тяжеловесны. Композиторская техника Буальдье скромна, простая, даже монотонная гармония, модуляция только в самые близкие строи, (Берлиоз говорил про Буальдье, что последний применял в своих операх всего лишь три аккорда), почти сплошной гомофонический стиль. И наряду с этим очень тщательная декламация, изящная инструментовка. Иногда, впрочем, Буальдье грешит против декламационного стиля и злоупотребляет танцовальными мелодиями, по образцу финала итальянской оперы—буфф. „Белая дама“ обошла все европейские сцены и в смысле успеха у публики была, пожалуй, одной из самых популярных опер после веберовского „Фрейшютца“. Шуман ставил комические оперы Буальдье на одну высоту с моцартовской „Свадьбой Фигаро“ и россиниевским „Севильским цирульником“. Особенно он хвалил инструментовку Буальдье и его мастерское умение пользоваться духовыми. Сопоставление с Россини порадовало бы самого Буальдье, если бы этот отзыв дошел до него (заметка Шумана относится к 1847 году—13 лет после смерти композитора „Белой дамы“). Он был большим поклонником Россини и в качестве профессора консерватории всегда советовал своим ученикам учиться у Россини умению писать для голоса. Так же, как этот музыкальный диктатор тогдашней Европы, Буальдье был по преимуществу художником мелодии, изящной, бойкой, ловко ритмованной, искрящейся весельем. Отлично характеризует французскую комическую оперу времен Буальдье К. М. Вебер в своих музыкальных заметках. „Оперы этого жанра—сестры французской комедии и так же, как они, являют самые приятные черты этой нации. Легкий юмор, веселое остроумие, удачно вызываемое сценическими ситуациями, характерны для этих опер. Французский вкус очень ценит этот жанр, и можно назвать чрезвычайно большое количество комических опер, похожих друг на друга в смысле разработки сюжетов, характерного рисунка и более или менее удачного использования популярного материала... Буальдье своей певучестью, единством отдельных частей и целого, превосходной, тщательной инструментовкой и той корректностью, которая одна свидетельствует о его мастерстве, имеет право на то, чтобы почитаться классиком в музыкальном мире“. Интересно сопоставить с веберовской характеристикой отзыв Грибоедова, отличного знатока музыки, показательный для отношения к Буальдье русского образованного общества конца 20-х годов. „Он не гениальный, но милый и умный композитор, не отличается большими мыслями, но каждую свою мысль обрабатывает с необыкновенным искусством. У нас испортили его „Калифа Багдадского“ (опера эта впервые поставлена была на русской сцене в 1806 году), „а это настоящий брильянтик“.

Стиль Буальдье.

Критика Шумана.

Вебер о французской комической опере.

Отзыв Грибоедова о Буальдье.

Возрождение итальянской комической оперы.

Возрождение комической оперы не ограничилось пределами одного Парижа. Оно было событием всеевропейского значения, связанное также с именем того музыкального диктатора Европы первой четверти 19 столетия *Джоакомо Антонио Россини* (1792—1868), в котором последний раз воплотился мелодический гений итальянской оперы, ее яркая, пышная вокальная красота:

Пушкин о Россини.

„Но уж темнеет вечер синий;
Пора нам в оперу скорей.
Там упоительный Россини,
Европы баловень—Орфей.
Не внемля критике суровой,

Он вечно тот же, вечно новый,
Он звуки льет—они кипят,
Они текут, они горят,
Как поцелуи молодые,
Все в неге, в пламени любви,
Как зашипевшего „аи“
Струи и брызги золотые“...

(Отрывок из „Путешествия Онегина“ Пушкина 1827—1829). Огромная всепокоряющая сила таилась в этом композиторе, триумфы которого одно время грозили опасностью для всей серьезной музыки его времени. С музыкой Россини над Европой пронесся шквал итальянского сладкозвучия, он умел воздействовать на слабости европейской публики начала 19 столетия, на ее жажду легких наслаждений. Он понял дух эпохи реставрации, искавшей отдыха и забвения после кровопролитных наполеоновских войн и прекрасно с'умел воспользоваться исторической обстановкой для достижения успеха. Но было бы несправедливостью видеть в Россини только музыкального спекулянта на дурных инстинктах толпы. Это был художник, восприимчивый к высокому искусству и даже не чуждый известной близости к Бетховену, как это доказывает его опера „Елизавета“, написанная в 1815 году. Россини — последний выходец большой неаполитанской школы, которая во второй половине 18 столетия завоевала все европейские оперные сцены. Глюк и Моцарт направили развитие оперы в иное русло большего сближения звука и слова, углубление психологического ее содержания, и старые итальянцы, работавшие в Париже, как мы знаем, сразу восприняли стиль глюковской музыкальной трагедии. Далее на италианскую оперу первой половины 19 века большое влияние оказало творчество баварского выходца *Симона Майра* (1763—1845), автора 70 опер, основателя целой школы (к его ученикам принадлежал, между прочим, Г. Доницетти). Майр был прекрасным мастером хоровых и ансамбельных сцен, искателем новых оркестровых звучностей, динамических наростаний (crescendo) и обогатил скудный до того времени итальянский оперный оркестр полным хором духовых и ударных. Он являл собою прогрессивное начало в итальянской опере той эпохи, посредником между французским и итальянским стилем, и его нововведения были не чужды даже такому убежденному стороннику чистой вокальной красоты, как Россини, о чем красноречиво свидетельствует инструментовка его последних опер. На композиторское поприще Джакомо Россини — („пезарский лебедь“, как его называли по городку Пезаро, где он родился), выступил 22-летним юношей, вооруженный очень скудным теоретическим багажем. Его десятая опера „Танкред“ и одиннадцатая „Итальянка в Алжире“ (обе в 1813 году) были краеугольным камнем его славы. Свой шедевр и может быть вообще лучший образец итальянской комической оперы, „Севильского цирульника“, Россини написал в 1816 году в двухнедельный срок. На тот же сюжет написана была уже раньше опера Паэзиелло. Это обстоятельство помешало успеху россиниевского произведения на премьере 5 февраля 1816 года, и только после второго представления окончательно определилась ее сценическая жизнеспособность. В том же году Россини написал еще свою трагическую оперу „Отелло“. Забавно, что эта опера на первом представлении заканчивалась в духе времени благополучно: ревнивый мавр, готовый убить Дездемону, оказывался вдруг переубежденным ее словами, и трагический финал заменялся дуэтом

Причины успехов Россини.

Характеристика Россини.

Италианская опера в начале 19 века.

С. Майр.

Биография Россини.

„Севильский цирульник“.

между счастливыми супругами. Следующий 1817 год дал две очень мелодичные оперы: „Cenerentola“ („Золушка“) и „La gazza ladra“ („Сорока-воровка“). В течение ближайших пяти лет Россини продолжал писать неутомимо партитуру за партитурой. Из произведений, написанных им за эти годы особенно замечательна „библейская“ опера „Mose in Egitto“ („Моисей в Египте“ 1818). В 1822 году Россини посетил Вену и вызвал здесь бурю восторгов своими мелодиями. О том, состоялось ли свидание между ним и Бетховеном существуют различные и противоположные версии. С 1823 года знаменитый маэстро переселился в Париж, где сделался директором итальянской оперы. Предельного своего успеха он достиг здесь в 1829 году своим „Вильгельмом Теллем“, приближающимся по типу своему к большой французской опере. „Вильгельмом Теллем“ Россини закончил свою деятельность оперного композитора и, хотя он прожил после первой постановки „Телля“ еще 39 лет, но написал всего несколько церковных композиций, в том числе знаменитую „Stabat mater“ („Мать скорбящая“). Количество, написанных им опер—39. Кроме того перу его принадлежат многочисленные кантаты, 2 юношеские симфонии, фортепианные пьесы (частью програмного характера), вокальные ансамбли, дуэты, сонатины для фортепиано, произведения для кларнета и фортепино и т. д. Россини, умерший в год первой постановки „Мейстерзингеров“, пережил свою славу. Источником беззаветного увлечения Россини была, собственно говоря, реакция против героической, революционной оперы и чрезмерного выделения драматического элемента в ней. Большой класс певцов, воспитанный на итальянских образцах, и жаждавший проявить свои виртуозные данные оставался „за штатом“ при господстве нового направления в оперном искусстве. Огромная потенциальная энергия виртуозов искала выхода и нашла себе широкое поле для применения в россиниевских операх, чрезвычайно благодарных для голоса и дававших возможность блеснуть всеми приемами вокального искусства. Мелодика Россини отличалась естественностью, прирожденной грацией, и в этом отношении его можно сравнить с Моцартом. Но в то время, как у Моцарта вокальная сторона подчинена драматическому смыслу, у Россини, за некоторыми исключениями, текст является лишь злом, неизбежным в опере. Россиниевская опера, основанная исключительно на выделении красивой мелодии, пренебрегавшая другими возможностями, крайне бедная в гармоническом отношении и примитивная в смысле инструментовки должна была развращающе действовать на европейские вкусы. Но Европа в первой половине 19 столетия была настолько пленена Россини, что Бетховену в 1824 году в концерте, где исполнялись отрывки из его торжественной мессы и девятой симфонии пришлось включить еще для приманки публики и популярную арию Россини. В этой диктатуре итальянского маэстро нельзя не усмотреть доказательство того, как медленно вершится дело музыкального прогресса, и с каким трудом новые музыкальные веяния проникают в широкие массы. Наша эпоха продолжает ценить Россини, как автора комических опер. К остроумию и живости старой итальянской оперы-буфф Россини примешивает еще элементы едкой иронии и гротеска. Этим он расширил сферу музыкальной комедии, но с другой стороны ему же мы обязаны популяризацией шарманки в прямом и переносном смысле этого слова, в виде всевозможных вариаций, дивертиссементов на любимые мотивы его опер. Первые оперы Россини еще сравнительно свободны от нагромождения колоратур, но чем больше рос его успех, тем цветистее становилось его вокальное письмо и тем небрежнее он стал относиться к драматическому смыслу своих

„Вильгельм Телль“.

Список композиций Россини.

Реакция против героической оперы.

Мелодика Россини.

Расширение сферы музыкальной комедии.

произведений. С распространением вагнеровской музыкальной драмы, Россини, как автор серьезной оперы, был устранен навсегда. Даже отдельные красоты его „Вильгельма Телля“ (как например музыкальное воспроизведение альпийской природы) не могут спасти эту оперу от полного забвения. В современном музыкальном сознании он продолжает жить, как композитор „Севильского цирульника“. В этой партитуре выразились лучшие черты россиниевского музыкального таланта. Отрицательное действие его на развитие европейской оперы было во всяком случае очень сильным. С диктатурой Россини в Европе воцарилось также и неограниченное господство итальянских премьеров и премьерш, невежественных и жадных—одна из самых неприглядных страниц в истории западно-европейского музыкального искусства. Ближайшие преемники Россини еще более усилили такое преобладание исполнителя над содержанием, господство артиста над оперой, и необходим был гений Вагнера, чтобы покончить с этой „болезнью века“.

Значение Россини для нашего времени.

Существует взгляд, относящий Россини к романтикам. Однако поверхностный и совершенно равнодушный к тексту Россини, настоящей стихией которого была opera buffa, никак не может быть включен в эту школу, возглавляемую Гоффманом и Вебером и тесно связанную с поэзией начала 19 столетия. И Гоффман, и Вебер были очень чуткими к литературе своего времени. Но даже самый убежденный поклонник Россини не стал бы утверждать о нем этого. Черты, напоминающие немецких романтиков, мы находим у его ближайшего преемника, носившего старинную итальянскую артистическую фамилию *Винченцо Беллини* (1801—1835), одного из немногих итальянских композиторов, который был близок к поэтам и композиторам-романтикам и оказал некоторое влияние на Шопена и юного Вагнера. Хотя Беллини далеко не обладал россиниевской легкостью и блеском письма, но своими операми он завоевал весь музыкальный мир своего времени. Им написано сравнительно немного, всего 11 опер, из которых 9 обошли все европейские сцены. Своей проникновенной мелодикой Беллини напоминает Шуберта, но она значительно мягче, сентиментальнее, и тем самым не западает так глубоко в душу, как музыка великого венского романтика. Как Вебер выразил в звуках музыкальную сущность немецкого народа, так национально-итальянский характер в своих лучших проявлениях излился в мелодиях беллиниевских опер. Беллини любил применять формы народной итальянской музыки, особенно южной, и в его последних операх мы замечаем знаменательный поворот от традиционного оперного стиля к более свободным музыкально-драматическим формам. У него попадаются поистине замечательные приемы вокальной дикции для передачи взволнованного чувства, например пользование свободно вступающей септимой или пониженными интервалами (последние, впрочем, иногда придают ей несколько дряблый характер) Две статьи, написанные юным Вагнером в 1834 и в 1837 году, свидетельствуют о его преклонении перед итальянским маэстро. Особенно интересна вагнеровская статья „Беллини“, написанная им в Риге накануне первого исполнения „Нормы“. „В этой опере“, говорит Вагнер, „в которой самый текст возвышается до трагического пафоса древних греков музыка Беллини облагораживает его и придает целому торжественный и серьезный характер“. В мелодике Беллини Вагнер видел выражение музыкальной естественности и считал ее благодетельной реакцией против сухой немецкой учености, с одной стороны, и витиеватости перегруженного всяческими мелизмами вокального стиля его современников, с другой. Беллини умер

Россини романтик.

В. Беллини

Беллини и романтики.

Особенности вокальной дикции Беллини.

Вагнер и Беллини.

33 лет, не успев дать всего, чего можно было ждать от его большого таланта. Однако первые его оперы отличаются большей живостью художественного воображения, в последних же своих произведениях он более уравновешен и вял. Его шедеврами считаются „Сомнамбула“ (Милан, 1831) близкая к спонтиниевской „Весталке“, „Норма“ (Милан, 1831, первая постановка в России—1837) и „Пуритане“ (Theatre italien в Париже 1835—через полгода после премьеры этой оперы Беллини скончался в Пуато во Франции).

Оркестр Беллини.

Наиболее слабая сторона его опер — оркестровый аккомпанимент, напоминающий по меткому выражению Вагнера „гигантскую гитару“. В этом отношении на высокоталантливом маэстро, всегда очень тщательно обдумывавшем свои произведения, сказалось губительное влияние Россини. Еще более роковым образом подражание Россини отразилось

Гаэтано Доницетти.

также на операх даровитого *Гаэтано Доницетти* (1797—1848), ученика Симона Майра. Сильным соперником Доницетти был Беллини, и одна из доницеттиевских опер „Anna Bolen“ была написана для конкуренции с „Сомнамбулой“ Беллини, а в 1835 году успех „Пуритан“ совершенно затмил его оперу „Марино Фальери“. Два дня после кончины Беллини в Неаполе состоялась премьера лучшей оперы Доницетти „Luccia di Lamermoor“на сюжет романа Вальтера Скотта. Эта опера доставила ее автору место профессора контра пункта неаполитанской консерватории и упрочила за ним после смерти Беллини, положение самого популярного итальянского композитора в Европе. Как ученик майровской школы Доницетти, в противоположность Беллини, прибегал к эффектной и шумной инструментовке. Ему нельзя отказать в большом природном мелодическом таланте и гибкости композиторского дара, который легко приспособлялся к задачам данного момента. Наибольший успех кроме „Лучии“ имели еще

Оперы Доницетти.

„Лукреция Борджиа“ (1833) („Фаворитка“ (1840) и написанная в том же году, с явным приближением к стилю Обера и Буальдье комическая опера „La fille de regiment“ („Дочь полка“). В 1843 году Доницетти посчастливилось написать лучшую свою комическую

Дон Пасквале“.

оперу „Дон Пасквале“, прелестную вещь, которая еще недавно очень удачно введена была в оперный репертуар в Берлине, Петербурге и т. д. Всего Доницетти написано 70 опер; писал он их быстро и небрежно (иногда по пяти, шести в год), и несмотря на известное мастерство и умение очень простыми средствами вызывать сильно драматические эффекты (например в сцене сумашествия Лучии) он наводнил свои оперы потоками музыкальной пошлости, чем сделал их совершенно невыносимыми для серьезных ценителей искусства. Шуман

Борьба против Доницетти.

писал в своем театральном дневнике: „Слушал „Фаворитку“ Доницетти всего два акта: это музыка для кукольного театра“. Со стороны критики против Доницетти велась весьма ожесточенная борьба, что не мешало ему быть истым триумфатором на европейской сцене, где он держался главным образом, благодаря вокальной эффектности отдельных номеров своих опер, дававших певцам возможность блеснуть техникой.

Оперы Доницетти в России.

В России, где итальянская опера свела себе особенно прочное гнездо, оперы Доницетти стали исполнятся с 1837 года и оставались в репертуаре московской Большой оперы вплоть до 1898 года—„Линда“.

Россиневская школа.

Итальянская оперная школа первой половины 19 столетия не исчерпывается именами Россини, Беллини и Доницетти, приобретшими всеевропейскую славу. Еще в сороковых годах зажглась яркая звезда *Джузеппе Верди* (1813—1893), вначале шедшего по стопам Доницетти, но развившегося в большую самостоятельную музыкальную величину уже во *второй* половине 19 столетия. Из обильного количества оперных

композиторов, следовавших за Россини, можно назвать *Джузеппе Николини* (1762—1842), *Петро Дженерали* (1783—1832) и очень плодоватого *Микеле Караффа* (1787—1872). Оперы последняго в 20-тых годах ставились в Петербурге—одна из них между прочим в переделке Кавоса (сам Караффа принимал участие в наполеоновском походе в Москву в качестве офицера неаполитанской армии), но все же они теперь забыты, вероятно, навсегда. Более ценную в музыкальном отношении группу образуют „последние неаполитанцы“ *Джовани Пачини* (1796--1867), автор чуть ли не сотни опер, основатель оперной школы в Лукка и составитель многочисленных руководств по теории и истории музыки — на родине его ценили главным образом, как автора изящных маленьких арий „il maestro delle caballette“—и *Саверио Меркаденте* (1797—1870), ученик Цингарелли, уступавший Пачини в смысле плодовитости (им написано всего 60 серьезных и комических опер), но зато очень энергично сочинявший церковную музыку и траурные симфонии на смерть своих знаменитых современников Доницетти, Беллини, Россини и Пачини, а также бесчисленное множество романсов. „Последние неаполитанцы“.

Господство виртуозного стиля в итальянской опере требовало, как мы уже говорили выше, певцов хорошей школы, способных легко преодолевать вокальные трудности. И если, с одной стороны, такие певцы делали себе карьеру на исполнении отдельных бравурных партий, то, с другой стороны, даже самые выдающиеся из итальянских композиторов первой половины 19 столетия решающим успехом той или иной оперы обязаны были удачному подбору исполнителей. Так Беллини посчастливилось найти отличных исполнителей в сестрах *Гризи*, Джудитте (1805—1840), выступавшей между прочим и на петербургской сцене (для нее Беллини написал партию Юлии в опере „Ромео и Юлия“) и Джульетте (1811—1869), для которой предназначалась партия Ромео), в теноре *Джовани Рубини* (1795—1844), когда то бывшем кумиром петербургской публики и начавшем свою карьеру хористом, а окончившем ее владетелем маленького герцогства, в басах *Антонио Тамбурини* (1800—1876) и *Луиджи Лаблаш* (1794—1858), также хорошо известного и русской публике 50-тых годов. Историк этой эпохи не может обойти молчанием и других крупных представителей вокального искусства, даже не имея возможности останавливаться на характеристике каждого из них в отдельности. Поэтому мы ограничимся лишь перечислением прославленных деятелей оперной сцены первой половины 19 столетия. С именами которых публика, особенно русская вызывала зачастую целые легенды, Эта эпоха была золотым веком для оперных премьеров и премьеры, временем для них быть может еще более благоприятной, чем 18 век, когда хороший голос давал в некоторых случаях доступ даже к высшим государственным должностям. Среди лучших певиц этого периода одно из первых мест занимает *Анджелика Каталани* (1780—1849), обладательница огромного полнозвучного гибкого голоса, однако же лишенного теплоты (в Петербурге Каталани выступала в 1823 году, с 1817 по 1823 год она управляла „Theatre italien“ в Париже). Далее упомянем *Джудитту Паста* (1798--1865), начавшую свою карьеру в Париже и обладавшею той страстностью и правдивостью экспрессии, которой недоставало Каталани; *Изабеллу Кольбран* (супругу Россини, для нее написано много главных партий в его операх), *Фанни Персиани* (1812 — 1867), а из альтисток *Марию Малибран*)1808 — 1836); обладательницу колоссального по об‘ему голоса, не лишенную и композиторского таланта, *Розамунду Пизарони* (1793—1872), певшую до 1813 года высоким сопрано после же тяжкой продолжительной болезни ее голос внезапно обратился в чудесное контральто.

Выдающиеся певцы первой половины 19 столетия.

Сестры Гризи, Рубини, Тамбурини.

„Золотой век“ певиц и певцов.

А. Каталани.

Паста, Кольбран, Персиани, Малибран, Пизарони.

Она производила глубокое впечатление своей драматической игрой, несмотря на свое обезображенное оспой лицо. *Марчело Альбони* (1823—1894), блиставшую в операх Доницетти. Из итальянских певцов первой половины 19 столетия славились, кроме уже названного нами, Рубини *Энрико Тамберлик* (1820—1889), славившийся своим знаменитым высоким до-диезом (Тамберлик между прочим часто и подолгу гастролировал в Петербурге, в последний раз в 1884 году); *Гаэтано Кривелли* (1774—1836) (отличный певец, принадлежавший к старшему поколению и блиставший на парижской итальянской оперной сцене); в десятых годах 19 столетия *Николо Таккинарди* (1772—1859), выступавший в Париже одновременно с Кривелли, и знаменитый *Джузеппе Марио*, граф Кандия (1810—1883), дебютировавший в 1838 году в мейерберовском „Роберте Дьяволе", а затем, перешедший в итальянскую оперу (он пел главным образом в Париже, Лондоне и в Петербурге). Имена двух крупнейших итальянских басов мы уже упоминали выше.

М. Альбони.

А. Тамберлик, Г. Кривелли, Н. Таккинарди, Д. Марио.

Итальянские влияния на французскую оперу начала 19 столетия.

Мы видели уже из предыдущего изложения, что французская опера, имевшая свою особую судьбу и развившаяся из чисто национальных художественных предпосылок, не избегла в начале 19 столетия итальянских влияний, отчасти об'ясняемых тем что главные представители галльского духа в музыке, как Буальдье, являлись убежденными старонниками Россини и возрожденной итальянской opera buffa. Буальдье, сделавшись профессором консерватории, старался воспитать вкус своих учеников на россиниевских образцах и тем вступил в сознательный конфликт со своими коллегами Бертоном, Керубини, Габенеком, относившимися крайне отрицательно к триумфу Россини в Париже. Ближайший ученик Буальдье *Даниель Франсуа Обер* (1782—1871) превосходно слил вокальный блеск россиниевских арий и ансамблей с основными чертами французского гения, искрящимся остроумием музыкально-драматическим письмом. Наивно и непосредственно, почти с юношеским задором и огнем, Обер подошел к задаче создания чисто парижской, отвечавшей музыкальным вкусам этой столицы мира, комической оперы. Мировое значение Обер, правда, приобрел своей большой исторической оперой *„Немая из Портичи"* („La muette de Portici", 1828); но она стоит совершенно особняком среди его других произведений и занимает вообще обособленное положение в истории оперы 19 столетия. Всего им написано свыше 40 опер, которые легко разбить на три группы. В произведениях его первого периода от 1812 до 1820 года Обер является в области комической оперы, настоящей сфере его таланта, продолжателем Буальдье. Во втором периоде, от 1820 до 1846 года, он хотя и несвободен от итальянских влияний, но, по верному замечанию Ганслика, „противоставляет засилию Россини музыку, отражающую всю привлекательность и грацию французского народного характера". К этому периоду принадлежат лучшие вещи Обера „Немая" 1828 (Спб. 1857), „Фра Дьяволо" (1830), „Le cheval de bronce" („Бронзовый конь, 1835),—в этой опере очень оригинально применены темы китайского происхождения), „Le domino noir" („Черное домино", 1837), „Les diamants de la couronne" („Коронные брильянты", 1841). В свой последний период с 1848 до 1869 года Обер уже не создал каких либо значительных произведений, хотя работал неутомимо почти до самой своей кончины. Обер—но поверхностный, остроумный „собеседник", лишенный глубины мысли. В отношении грации и легкости письма—это первоклассный талант. Его мелодии всегда эффектно ритмованы. Встречаются у него острые гармонические обороты, но настоящей убедительности его музыке не дано, она зачастую не возвышается над уровнем той опасной банальности, которую

Д. Ф. Обер.

Три периода творчества.

Особенность письма Обера.

облюбовала впоследствии оперетта. В сущности Обер, несмотря на внешнюю увлекательность своей музыки, работал холодно и расчетливо, за единственным исключением своей „Немой“.

„Немая из Портичи“.

Эта опера на отличное, сделанное Скрибом, либретто сыграла роль не только музыкальную, но и политическую, *и вся она представляет собой такое характерное явление эпохи июльской революции*, что на ней необходимо остановиться подробнее. „Немая из Портичи“ одна из первых исторических опер; она—связующее звено между старой героической оперой Глюко-Спонтиниевского типа и так называемой „большой“ оперой Мейербера. С другой стороны в „Немой“ ярко вспыхнул *революционный дух эпохи*, и ее музыка, не только вдохновляла парижских борцов на баррикадах, но раздувала своими боевыми ритмами революционное пламя в различных европейских странах. В Брюсселе революционное выступление, произведенное после первой постановки „Немой“ 25 августа 1830 года, послужило началом бельгийской борьбы за национальное освобождение; в Германии в 1831 году исполнение массовых сцен в этой опере вызывало такой революционный под‘ем у зрителей и исполнителей, что дело едва не кончилось кровавыми столкновениями. Таково же было действие „Немой“ на итальянцев и поляков, и только предусмотрительная российская цензура допустила революционое детище Обера на петербургскую сцену в таком искаженном виде (действие перенесено было в средневековую Германию), который не давал никакой возможности догадаться о подлинном содержании оперы.

Немая и июльская революция.

Историческая обстановка.

Сюжетом оберовской „Немой“ служил эпизод из истории Неаполя—восстание неаполитанских рыбаков против ненавистного вице-короля в 1647 году. Этот эпизод уже неоднократно до Обера привлекал внимание оперных композиторов, и в 1706 г. Рейнгольд Кейзер в Гамбурге поставил трехактную оперу „Masaniello furioso“ (у него же встречается и первое применение немой роли), или „Восстание неаполитанских рыбаков“. Вторая обработка того же сюжета (1825) принадлежала одному из самых плодовитых английских композиторов первой половины 19 столетия *Генри Бишопу* (1786—1855). За оберовской Немой последовал еще ряд музыкальных обработок того же эпизода „Masaniello, ou le pecheur napolitain“ *М. Карафа* (1829) „Fenella la muta di Portici“ *Стефано Павези* (1831), „Fenella“ польская опера *Виктора Качинского* (1840).

Оперы на тот же сюжет других композиторов.

Но быть может самым крупным успехом Обера было то обстоятельство, что всемогущий Россини, перед тем, как умолкнуть навсегда, обратился под его влиянием к революционному сюжету шиллеровского „Вильгельма Телля“. Следующие строки Рихарда Вагнера ярко характеризуют тот взрыв восторга, который вызвало появление „Немой“ в радикальных, политически и художественно настроенных германских кругах: „Французская драматическая музыка нашла свое высшее выражение в несравненной „Немой из Портичи“, произведении, подобные которому в творчестве каждой отдельной нации можно встретить только в единичных случаях. Сильное напряжение воли, целое море бушующих страстей, переданное ярчайшими красками, своеобразными мелодиями, смешанными из грации и силы, героизма и нежности—не это ли истинное воплощение последнего периода французской нации? Мог ли написать кто нибудь иной, кроме француза, подобное художественное произведение? Мы можем только повторить: в этом произведении новая французская школа достигла своей вершины и завоевала себе гегемонию над всем культурным миром“.

Отзыв Вагнера о „Немой“.

Историческое значение „Немой“.

Ныне этот отзыв Вагнера об опере Обера кажется преувеличением. Искушенные более сложными музыкальными впечатлениями мы потеряли способность

воспламеняться мелодраматическим пафосом довольно убогой оберовской музыки. С точки зрения исторического анализа Обер в этой опере представляется нам подражателем Спонтини, злоупотребляющим некоторыми излюбленными приемами последнего для эффектных массовых сцен (финал первого акта). Так же, как Спонтини Обер действует зажигательно своими ритмами маршей—половина всей оперы основана на их применении. Другим элементом, обеспечивавшем „Немой" всегдашний ес успех, были итальянские народные мелодии: баркаролы, тарантеллы—т.-е. такие „номера", которые вполне вмещались в рамки комической оперы. Таким образом признать, подобно Вагнеру, „Немую" вершиной французской оперы никак нельзя. Тайна ее успеха в либретто, изобиловавшем сильными коллизиями в духе тогдашней романтической драмы. В России начали ставить оперы Обера в начале 30-х годов („Фра Дьяволо"—1830, „Бронзовый конь"—1837). „Немая из Портичи" шла в Петербурге впервые в 1857 году. Несомненное влияние Обер оказал на Даргомыжского в период сочинения им „Эсмеральды",.

Зависимость Обера от Спонтини.

О еровские оперы в России.

Первое выступление Мейербера в Большой Парижской Опере.

Через три года после постановки „Немой", т.-е. в 1831 году в Grand Opera дебютировал композитор, до того времени незнакомый Парижу. Этому композитору суждено было сделать парижскую сцену средоточием самых блестящих постановок в тогдашней западной Европе. Фамилия этого композитора—Мейербер, а его произведение, открывшее новую эру в истории парижской оперной сцены, был „Роберт Дьявол" на либретто Скриба. В сущности говоря Мейербер не создал ничего принципиально нового. Он был эклектиком, соединил в своих операх достижения различных школ итальянской (Россини, Беллини), французской (Глюка, Спонтини) и немецкой (Вебера, особенно Шпора), не создав из этого ничего органически целого, как Моцарт, который тоже может быть назван об'единителем различных национальных стилей. *Время наибольших успехов Мейербера—эпоха Луи Филиппа, короля-буржуа, была золотым веком всяких спекулянтов, быстро обогащавшихся за народный счет и задавших тон в обществе и в искусстве. Искусство же, оторванное от масс, сделалось дорогой игрушкой в руках богатого класса,* Губительнее всего это влияние сказалось на театре. Берлиоз и Шопен творили, не считаясь с вкусами денежной аристократии. Мейербер оказался податливее и тем погубил свой немалый музыкально-драматический талант, наличность которого у него не оспаривали даже самые ожесточенные его противники. *Джакомо Мейербер* (1791—1864), немец по происхождению, стал проявлять музыкальные дарования очень рано (десятилетним мальчиком он выступал уже в качестве пьяниста—виртуоза). Вебер говорил впоследствии о нем, что Мейербер—самый выдающийся пьянист начала 19 столетия. Получив очень серьезную музыкально-теоретическую подготовку у аббата Фоглера, двадцатичетырехлетний Мейербер, мечтавший о карьере оперного композитора, по совету А. Сальери, отправился в Италию, чтобы усвоить себе на месте итальянский стиль. Это было время, когда вся Италия упивалась россиниевским „Танкредом". Вскоре молодой немецкий музыкант настолько освоился с господствующей манерой оперного письма, что несколькими своими операми, из которых назовем, исполненную в 1824 году в Венеции, „Il Crociato in Egitto" добился блестящих успехов. Попытки Мейербера распространить этот успех и на свой родной город Берлин оказались неудачными, и в 1830 году он переехал в Париж, где первая же его французская опера „Robert le diable" („Роберт-Дьявол") вызвала в 1831 году небывалую сенсацию, затмившую даже россиниевские триумфы. За „Робертом" последовали в 1836 году „Гугеноты". В 1842 году Мейербер получил звание „прус-

Эпоха Луи Филиппа.

Биография Мейербера.

Италия.

Париж.

ского генерал-музик-директора“ и в следующем году написал для Берлина патриотическую оперу „Das Feldlager in Schlesien“ („Военный лагерь в Силезии“) с королем Фридрихом II в качестве действующего лица. На высоте успеха первых его двух опер оказалась и его третья большая историческая опера „Пророк“ (1848). В 1854 году Мейербер переделал для парижской комической оперы свой „Военный лагерь“ в „Etoile du Nord“ („Северную звезду“), причем действие перенесено было в Россию, а Фридрих Великий заменен был Петром Великим, что, впрочем, не помешало автору заставить последнего играть на флейте подобно прусскому королю, любившему этот инструмент. Тут кстати уместно будет заметить, что во Франции и Италии в первой половине 19 столетия русские сюжеты вызывали к себе особый интерес. Образ Петра впервые в революционной опере использован был *Гретри*, потом Петр появляется у *Доницетти* „Саардамский плотник“, у *А. Адама* „Петр и Екатерина“ (1829), у *Лорцинга* в „Царе-плотнике“ и у Мейербера. Оперы на русские сюжеты встречаются также и у *Доницетти* „Otto mesi in due ore ossia gli esiliati in Sibiria“ („Ссыльные в Сибири“), у *Обера* „La circassiene“ („Черкешенка“) (1841), где действие происходит на Кавказе среди русских офицеров. В России „Северная звезда“ шла в третьей транскрипции, вследствие запрещения выводить русских императоров на сцене Петр заменен был шведским королем Эриком. В 1859 году Мейербер закончил для Парижа и Лондона лирико-комическую „Динору“ и свою последнюю оперу „Африканку“. Во время репетиций ее на сцене парижской Большой Оперы Мейербер скончался 2 мая 1864 года. Кроме многочисленных опер его перу принадлежат 3 факельных танца для оркестра, ряд маршей по разным торжественным случаям, много духовных композиций, (двухорные псалмы, духовные оды Клопштока и т. д.), ряд романсов и фортепианных произведений, относящихся к его юношескому периоду.

Северная звезда.

Список композиций Мейербера.

О Мейербере трудно говорить, не повторяя того, что уже многократно писалось. Ко всем его операм приложимо следующее характерное замечание Берлиоза по поводу премьеры „Гугенотов“: „Подобно всему, что обращает на себя внимание толпы и имеет длительный успех, последняя опера Мейербера вызвала сильнейшую ненависть с одной стороны и невероятный энтузиазм с другой. Поклонники и клеветники наполняют театр в дни постановки „Гугенотов“: одни готовы воздвигнуть алтарь великому композитору, другие желают его смерти и рады было бы предать сожжению все его партитуры“. Эта борьба вокруг имени Мейербера продолжалась до конца 19 столетия и закончилась сравнительно недавно, когда его оперы стали приобретать уже интерес чисто исторический. Кто был прав? Противники ли Мейербера во главе с Вагнером или его апологеты, можно решить лишь на основании общих соображений о большой опере, доведенной Мейербером до предельной высоты. После вагнеровской оперы мы в музыкальной драме ищем яркое выражения *человеческих чувств* и переживаний. У Мейербера на первом плане стоят сцены, введенные для того, чтобы придать опере ослепительный внешний блеск. Однако, нельзя отрицать, что и ему не чужды были язык страстей и умение раскрывать в звуках человеческую личность. Мейербер тем и отличается от своих современников, что он был одним из замечательнейших знатоков оперного дела: он одинаково хорошо владел, как выразительностью человеческого голоса, так и оркестровой краской. Верное чутье эффектных драматических положений никогда ему не изменяло. Мейербер сделал несомненный шаг вперед к подготовке той психологически—реальной музыкальной драмы, к которой стремился Вагнер. Он

Отзыв Берлиоза о „Гугенотах“.

Мейербер и современная музыкальная драма.

Кругозор Мейерберовских опер. обладал широким кругозором и достаточной смелостью, чтобы осветить на сцене проблемы религиозной и социальной борьбы—все это черты, которые возвышали его над прежними кумирами оперы. Некоторые сцены в „Гугенотах“ свидетельствуют о великой силе его творческого воображения, способного проникать в психологию не только отдельных лиц, но и целых народов. Большой дуэт Рауля и Валентины в четвертом акте этой оперы, с моментами замечательного под'ема, обличает в нем настоящего поэта. Но беда в том, что Мейербер сознательно избегал пользоваться лучшими сторонами своего таланта из желания писать всегда

Отзыв Шумана. легко и эффектно. „Щекотать нервы и поражать неожиданностями таков девиз Мейербера“, писал о нем Шуман. Это верно только до известной степени, потому что в погоне за неожиданными эффектами Мейербер находил до него чуждые опере эмоциональные оттенки и звуковые краски. Его оркестр по роскоши и разнообразию колорита является прямым предшественником вагнеровского. В области оркестровой техники Мейербер является очень смелым и прогрессивным композитором, пользовавшимся всякими возможностями, чтобы обогатить свою ор-

Оркестр Мейербера. кестровую палитру. Приведем только два примера: использование нежных звуков виолы д'амур для передачи мечтального настроения Рауля в „Гугенотах“ и введение хора саксофонов (медного духового инструмента с простым язычком, подобно кларнету), изобретенных

Оркестровые краски, как средство драматической характеристики. в 1842 году, в партитуру „Пророка“. Достойно быть особо отмеченным постоянное стремление Мейербера пользоваться тембрами отдельных инструментов и целых групп для драматической характеристики, прием, доведенный Вагнером до полного совершенства. Несомненно, что пребывание в стране Берлиоза, которого Мейербер чрезвычайно ценил, сыграло не малую роль в обострении его чутья к оркестровому колориту.

Влияние Мейербера на европейскую оперу. Влияние Мейербера, как на современных ему композиторов, так и на дальнейшие судьбы французской оперы было чрезвычайно сильным. Эффектный стиль его опер казался обязательным для всех, кто жаждал подобно ему успеха на парижской сцене. Это влияние одинаково чувствуется, как у современных ему Адама и Галеви, так и у Тома и Сен-Санса, принадлежащих к более позднему поколению. Из немецких композиторов под сильным обаянием Мейербера находился никто иной, как его ожесточенный противник Рихард Вагнер от „Риенци“ вплоть до „Лоэнгрина“, где следы мейерберовских влияний чувствуются, например, в дивном дуэте между Лоэнгрином и Эльзой в третьем акте. Примером Вагнера это влияние Мейербера на немецкую музыку, конечно, не исчерпывается, оно распространяется на многих представителей немецкой большой оперы вроде Маршнера, Лахнера, Гольдмарка и т. д. Русская публика с операми Мейербера стала знакомиться в следующем порядке: „Роберт“ шел в Петербурге впер-

Мейербер и Россия. вые в 18[illegible]4 году, „Гугеноты“—в 1862 году, „Пророк“—в 1869 году. Много внимания посвящал его творчеству в своих критических статьях Серов. Влияние мейерберовской большой оперы сказалось на произведениях того же Серова, Рубинштейна, а в более отдаленной степени и на музыкально-драматическом письме Чайковского. Мейербер скончался 5 мая 1864 года, накануне того дня когда Рихард Вагнер получил приглашение от короля баварского переселиться в Мюнхен, чтобы осуществить здесь свои реформаторские планы. Так знаменательная для истории современной музыкальной драмы дата совпадает с днем кончины мастера, сделавшего последний вывод из старого дореформенного оперного искусства.

К названным нами выше современникам Мейербера, Адаму и Галеви необходимо присоединить еще третье имя, Герольда, чтобы исчер-

пать наиболее популярных французских оперных композиторов этого периода. Самым выдающимся из трех следует признать *Жака Фромантали Галеви* (1799—1862). Как и Мейербер он был евреем по происхождению и в лучшей своей опере „La juife" (1835) дал очень сильные музыкальные картины из истории мрачной борьбы церковного фанатизма против еврейства (прекрасна в этой опере сцена пасхальной трапезы с музыкой, выдержанной в синагогальном характере). Из многочисленных других опер Галеви только одна комическая „Молния" („Eclair",) написанная в том же 1835 году, имела длительный успех. Галеви был учеником Керубини, и сам пользовался авторитетом, как музыкальный ученый, (с 1836 года он был членом академии, а с 1833 года профессором контрапункта парижской консерватории—ему, между прочим, принадлежит руководство по контрапункту, автором которого считался Керубини). Теплую характеристику его можно найти в статьях Вагнера. К тому же *серьезному* направлению Галеви принадлежал и рано скончавшийся *Фердинанд Герольд* (1791—1833). Но популярность он заслужил комической оперой „Цампа" или „Мраморная невеста" (1831) с сильно романтической окраской, местами по некоторым мотивам напоминающей моцартовского „Дон-Жуана". Во Франции наряду с „Цампой" пользовалась еще огромной популярностью его опера „Le pré aux clercs", („Лужайка писцов"), за сороколетний промежуток выдержавшая тысячу постановок. Незаконченная им партитура оперы „Людовик" (на одну из тем этой оперы написаны Шопеном вариации для фортепиано) была дополнена и поставлена на сцене Галеви. Как „Цампа", так и „La juife" оказались способными выдержать конкуренцию с мейерберовскими операми. Четвертый из названных нами композиторов, *Адольф Адам* (1803—1856) был прямым продолжателем Буальдье. Однако он подпал под сильное и губительное для его таланта влияние Мейербера. Своего первого успеха ему удалось достигнуть одноактной оперой „Pierre et Catherine" („Петр и Екатерина" 1829), а через семь лет (за этот промежуток он написал еще 13 опер). Своим бойким и мелодичным „Le postillon de Lanjumeau" („Почталион из Лонжюмо") Адам создал себе европейское имя. Всего Адамом написаны 35 сценических произведений, среди них несколько балетов, из которых „Жизель" и „Корсар", отличающиеся гибкостью ритма и красивыми мелодиями, еще поныне ставятся на русской балетной сцене. Одно время (в 1841 году) Адам жил в Петербурге, куда приглашен был дирекцией императорских театров. Он оставил также интересные мемуары, два тома, изданные в 1857 и в 1859 году.

Галеви. Герольд. А. Адам. Балеты Адама.

Заканчивая главу о французской опере первой половины 19 столетия, когда Париж являлся безусловным центром всего музыкально-драматического искусства Европы, а оперные постановки в своей пышности превосходили все, что делалось в этом направлении на других больших сценах, необходимо упомянуть также имена тех артистов, которым Обер, Мейербер, Галеви обязаны были своим сценическим успехом. Среди французских певиц совершенно исключительными явлением была *Полина Виардо Гарсиа* (1821—1910) не только гениальная артистка, она создала роль Фидес в мейерберовском „Пророке", но и талантливый композитор: ей между прочим принадлежит романс на слова Пушкина „Заклинание". В ее доме жил и умер Тургенев. Далее, мы назовем *Марию Фалькон* (1812—1897), выступавшую в 30 годах и участвовавшую в премьере „Роберта Дьявола" *Розину, Штольц* (1815—1903) прекрасное меццо-сопрано, *Софию Крювелли* (1826—1907), лучшую, исполнительницу Валентины в „Гугенотах". Из певцов в эту эпоху

Певцы и певицы „Большой оперы". П. Виардо. М. Фалькон, Р. Штольц, С. Крювелли.

А. Нурри, Ж. Дюпре, Г. Роже, Н. Левассёр.

особенно славились высоко ценимый Шопеном *А. Нурри* (1802—1839), (Мазаниелло в „Немой из Портичи“, Роберт в „Роберте Дьяволе“, Элеазар в „Жидовке“, Рауль в „Гугенотах“, великолепный тенор и очень богато одаренный артист, автор нескольких балетов, написанных для Тальони; в припадке меланхолии он выбросился из окна в Неаполе после спектакля „Нормы“ Беллини), его преемник *Жильбер Дюпре* (1806—1896), *Гюстав Роже* (1815—1879), создавший много первых партий в комических операх, а в 1849 году „пророка“ Мейербера; и знаменитый бас *Никола Левассер* (1779—1871). Их популярность в эту эпоху, когда исполнители заслоняли собой в иных случаях композитора, была чрезвычайно велика.

Литература к главе двадцать шестой.

Литература к главе двадцать шестой.

Французская опера после Глюка.

I. Hermann. „Les drames lyriques en France depuis Gluck jusqu'à nos jours“. Париж. 1878.

L. Schiedermair. Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18 и 19 Jahrhunderts. Лейпциг. 1907.

Керубини:

О нем имеется ряд кратких биографических очерков, более новые работы— *Ed. Bellasis.* L. Cherubini. Лондон. 1873.

R. Hohenemser. L. Cherubini, sein Leben und seine Werke. Лейпциг. 1913.

L. Schemann. L. Cherubini Musik. VI.

H. Kretschmar. Uber die Bedeutung von Cherubinis Ouvertüren und Hauptopern für die Gegenwart. Jhrb. Peters. 1906.

M. Wittmann. Cherubini (Recklam). Лейпциг.

Мегюль:

A. Pougin. Méhul sa vie, son génie, son caractère. Париж. 1889.

R. Brancour. Méhul. Париж. 1912.

Спонтини:

Raoul Rochette. G. Spontini. 1852.

R. Wagner. Erinnerungen an Spontini. Ges. Werke B. 5.

La Mara. Spontini. Musikalische Studienköpfe. Лейпциг. 1878 отличный очерк на основании первоисточников.

Robert. C. L. P. Spontini. 1883.

Буальдье:

A. Pougin. Boïeldieu, sa vie et ses oeuvres. Париж. 1875.

L. Augé de Lassus. Boïeldieu. Париж. 1910.

Em. Duval. Boïeldieu, notes et fragments inedits. Париж. 1883.

Н. Финдейзен. Буалдье и французская придворная опера в С. Петербурге. (Еж. имп. Т. 1911).

Изуар (см. гл. 22):

E. Wahl. Niccolo Isouard, sein Leben und sein Schaffen auf dem Gebiet der opéra comique. Мюнхен. 1911.

Россини:

Carpani. Le Rossiane. 1824.

Beyle-Stendhal. Rossini (1824).

H. Blaze de Bury. La vie de Rossini (1856).

Azevado. Rossini sa vie et ses oeuvres (1865).

A. Tectoni. G. Rossini. Болонья. 1909.

L. Dauriac. Rossini. Париж. 1910.

A. Kohut. Rossini. Лейпциг. (Реклам).

Hde Curzon. Rossini. Париж. 1920.

Беллини:

P. Baltrame. Biographia di Vicenzo Bellini. Венеция. 1836.

A. Pougin. Bellini, sa vie et ses oeuvres. Париж. 1868.

M. Scherillo. V. Bellini. Анкона 1882.

A. Amore. Bellini. (2 тома) 1892, 1894.

P. Voss. Bellini. Лейпциг. Реклам.

Доницетти:
P. Cicconetti. Vita di Gaetano Donizzetti. Рим. 1864.
V. E. Clemente. Contributo ad una biographia di G. Donizzetti. (1896).
F. Alborghetti. Donizzetti & S. Mayr. (1875).

Симон Майр:
H. Kretschmar. „Die musikgeschichtliche Bedeutung S. Mayr". Jhrb. Peters. 1904.
L. Schiedermair. S. Mayr. Лейпциг. 1907 и 1910.

Обер:
B. Jouvin. D. F. E. Auber sa vie et ses oeuvres. Париж. 1864.
A. Pougin. Auber ses commensaments, les origines da sa carrière. Париж. 1873.
Ch. Malherbe. Auber. Париж. 1908.

Мейербер:
A. Pougin. Meyerbeer, notes biographiques. Париж. 1864.
I. Schucht. Meyerbeers Leben. Лейпциг. 1869.
A. Kohut. Meyerbeer. Лейпциг. Реклам.
H. de Curzon. Meyerbeer. Париж. 1910.
S. Kapp. Meyerbeer. Шпиргарт. 1820.

Галеви:
E. Monnais. Halevy. Париж. 1865.

Герольд:
A. Pougin. Herold. Париж. 1906.

Адам:
A. Pougin. Adolphe Adam. Париж. 1877.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ СЕДЬМАЯ.

1. Французская музыкальная романтика. Париж в тридцатые годы. Влияние литературной романтики на музыку. Лесюер—учитель Берлиоза. Творчество Берлиоза. Новое понимание симфонизма. Психологическое обоснование программной музыки. Симфония Берлиоза. Его искусство инструментовки. Реквием и другие хоровые композиции. „Осуждение Фауста". Оперы Берлиоза. Борьба за его признание. Берлиоз в России. Его влияние на русскую музыку. Берлиоз, как основоположник современного музыкального искусства. Французская симфоническая музыка эпохи Берлиоза. Ф. Давид. И. Г. Кастнер. Камерная музыка. Онслоу. Вырождение французского музыкального вкуса.

2. Париж, как средоточие инструментальных виртуозов. Паганини в Париже. Гейне о виртуозах начала сороковых годов. Берио и бельгийская группа. Усовершенствование фортепьяно Эраром. Тальберг и его школа. Молодой Лист. Влияние оперной музыки на развитие фортепьянной виртуозности.

3. Шопен. Необходимость нового фортепьянного стиля. Шопен и польская народная музыка. Польская музыка до Шопена. Характер Шопеновских композиций. Свободные формы. Прелюдии. Этюды. Роль танца в музыке Шопена. Шопен и Делакруа. Влияние Шопена на музыку 19 и 20 столетия. Шопен, как пьянист. Новая исполнительская фортепианная техника.

Французский музыкальный романтик.

До сих пор еще не сделано попытки проследить пути развития романтической музыкальной школы во Франции. Это отчасти объясняется тем, что музыкальные интересы Парижа 30-х годов сосредоточивались на опере. В то время, как немецкие композиторы-романтики образовали круг, тесно объединенный музыкальными интересами, а литературный романтизм изживал себя в настроениях, близко соприкасавшихся с музыкальными, та обстановка, в которой творили их французские собратья, была иная. Тридцатые годы были для Франции эпохой сильного напряжения литературной и общественной мысли.

Париж, как международный центр искусства.

Париж в эти годы представлял собою международный центр поэтов, художников и музыкантов, все новое, яркое воспринималось здесь гораздо интенсивнее, чем в тогда еще „провинциальной" Германии. Но зато общественная критика во Франции была гораздо более взыскательной и капризной, чем в Германии, где музыкальное движение шло более спокойно, без резких внешних толчков. *Таким могучим толчком для французской музыки послужила революционная буря, пронесшаяся в 1830 году над Парижем.*

Революция 30-года и музыки.

На нее откликнулись и Берлиоз и Лист, яркие представители романтической новизны. *Революционный протест против грубого насилия над его родиной исторгли и у Шопена те пламенные звуки, благодаря которым его образ столь близко связывается с именами двух только что названных основоположников музыкального модернизма.*

Что является характерным для романтического движения в музыке? В первую очередь освобождение музыкальной стихии от каких-либо отвлеченных норм и подчинение ее одной лишь творческой воле художника. Музыкальный романтизм—это крайнее выражение *субъективизма* в звуках. Другой характерной для романтической школы чертой является начало „программности", то-есть стремление передать в музыкальном произведении свои субъективные впечатления от какого-либо крупного поэтического произведения. „Кориолан", „Эгмонт" — первые образцы такой симфонической музыки. По этому открытому Бетховеном пути пошел и величайший из французских композиторов 19 столетия Гектор Берлиоз, поразивший и испугавший своих современников необузданным полетом своей фантазии и оцененный по достоинству на родине лишь после смерти.

Характерные черты музыкального романтизма.

Программная увертюра.

„Может показаться парадоксом, если я скажу, что ни одного музыканта не знают так плохо, как Берлиоза", так начинает его характеристику Ромен Роллан. В этих словах есть большая доля горькой правды. Нельзя сказать, чтобы Берлиоза знали хуже других великих европейских композиторов, особенно в России, но действительно должно было пройти свыше десяти лет после его кончины чтобы он оказался наконец „пророком в своем отечестве". Время, когда творил Берлиоз было периодом очень тяжелым для французской симфонической музыки, не встретившей широкого общественного отклика, и оказавшейся в конце концов в придворном ведомстве антимузыкальнейшего из „просвещенных" деспотов Наполеона III. Нельзя сказать, чтоб на долю Берлиоза не выпали банальные лавры и „шумные успехи". Но Берлиоз был человеком сильной воли и твердых художественных убеждений, неспособный поступиться ими ни при каких обстоятельствах в жизни. Он пришелся „не ко времени", не был принят в кругу тогдашней музыкальной аристократии, консерваторской профессуры и членов Института. Его друзьями были такие оппозиционно настроенные художники, как Лист, Шуман, Гейне. Биография Берлиоза, художника, творившего свои грандиозные произведения для больших народных масс, полна трагических переживаний. Берлиоз не нашел в жизни достаточного применения своему таланту и ограничил себя в пору творческой зрелости теми самыми *отвлеченными* нормами, против которых бунтовал в юности его артистический темперамент. Если про немецкую романтику Ницше мог сказать, что она своего окончательного выражения достигла в музыке, то берлиозовские композиции, вдохновленные Шекспиром, Байроном и французскими неоромантиками, оказались напротив того не доведенными до конца попытками музыкального претворения их поэтических импульсов.

Причины позднего признания Берлиоза.

Характер Берлиоза.

Невозможность использования своих творческих сил.

Гектор Берлиоз (1803—1869) по теории композиции был учеником Лесюера. Лессюер, уже знакомый нам, как выдающийся композитор эпохи французской революции, был горячим поклонником Глюка (именно знакомство с партитурами Глюка заставило Берлиоза бросить университет и поступить в консерваторию), очень глубоко понимал существо глюковской реформы и, как показывают недавно опубликованные его биографом Баше, музыкальные заметки, еще в начале 19 столетия высказывал себя теоретическим сторонником программной музыки. Такой преподаватель не стеснял свободного полета фантазии своего ученика. Первые оркестровые композиции Берлиоза, его увертюры „Les francs juges" (182[illegible]) („Судьи тайного трибунала") и „Waverley" (1827), являют уже доказательства его превосходного владения оркестровым колоритом. В 1830 году Берлиоз получил за уничтоженную им впоследствии [illegible]тату „Сарданапал" „Prix de

Биографические данные.

Лесюёр учитель Берлиоза.

Первые увертюры.

Rome", обеспечивавший молодому музыканту, крайне нуждавшемуся в средствах, безбедное существование в течение пяти лет. Но этот приз вместе с тем был связан с обязательством длительного пребывания в Риме в вилле Медичи, отведенной для пансионеров французской академии. Еще до получения „Prix de Rome" Берлиозом был закончен целый ряд значительных композиций: драматическая фантазия для хора и оркестра на Шекспировскую „Бурю" (1829), 8 сцен из Гетевского „Фауста" (1829), часть которых впоследствии была использована для оратории „Похищения Фауста" и наконец его гениальная „Фантастическая симфония" (1829), *первая программная симфония в истории музыки.* В ней Берлиозом впервые использован был принцип руководящей идеи (idée fixe), объединяющей все части симфонии. Симфония эта—исповедь артиста в своей трагической любви к английской артистке Смитсон, была исполнена под управлением превосходного дирижера Габенека на прощальном концерте перед отъездом Берлиоза в Рим. За несколько времени до этого, в декабре 1829 года, лейпцигская „Всеобщая Музыкальная Газета" сообщала своим читателям, что „некто Гектор Берлиоз производит в Париже сенсацию своими композициями, странными, экстравагантными и беспорядочными, но свидетельствующими о необычайном таланте, который в соединении с хорошим образованием делает композитора вторым Бетховеном". Берне в своих корреспонденциях из Парижа писал 8 декабря 1830 г. в „Allgemeine Zeitung": „Целый Бетховен заключен в этом французе... Его музыка осязаема чуть ли не пальцами". Из Рима Берлиоз, не дождавшись установленного для пансионеров академии срока, возвратился после полуторагодичного пребывания там в Париж. В Италии им были написаны: „Lèlio ou le retour à la vie"— „Лелио или возвращение к жизни", лирическая мелодрама для вокальных соло, хора, оркестра и декламации, продолжение фантастической симфонии—текст принадлежал самому Берлиозу—две увертюры к „Королю Лиру" и „Роб-Рою" (последняя была исполнена публично только один раз в 1832 году), большая вокальная сцена „La captive" („Пленница"), а также переделана третья часть „Фантастической", увертюра „Корсар". В 1833 году Берлиозу удалось добиться руки мисс Смитсон, но союз этот не принес ожидаемого счастья и после семи лет тревожной совместной жизни супруги разошлись в 1840 году. В поисках денежных средств Берлиоз вновь обратился к музыкально-критической деятельности, которую начал еще в 1828 году до отъезда в Италию. В 1834 он стал писать постоянные отчеты в „Revue et gazette musicale", с 1838 до 1864 года он был постоянным музыкальным фельетонистом „Journal de Débats". Его фельетоны были собраны и изданы впоследствии отдельными тамами: „Soirées de l'orchestre" (1853), „Grotesques de la musique" (1859) и „À travers chants" (1863). К ним необходимо присоединить еще мемуары, опубликованные уже после его смерти в 1870 году. Превосходный стилист и художник слова Берлиоз занимает однако из первых мест среди музыкальных писателей 19 века.

Фантастическая симфония.

„Второй Бетховен".

Произведения итальянских годов.

Берлиоз—писатель о музыке

Берлиоз и Паганини.

По просьбе Паганини, Берлиоз начал писать в конце 1833 года оркестровое произведение с альтовым соло для великого виртуоза Однако вместо высказанной им после прослушания фантастической симфонии, ожидаемого великим виртуозом концерта для альта с оркестром получилась новая программная симфония „Harold en Italie"— „Гарольд в Италии", навеянная байроновским „Child Harold". Симфония эта исполнена была впервые в 1834 году, Паганини же познакомился с ней только в 1838 году смертельно больной. Уже ранее, после прослушания фантастической симфонии, Паганини выразил Берлиозу свое

восхищение словами: „Вы начинаете там, где кончают другие“, по прослушании же новой симфонии Берлиоза он в порыве восторга публично преклонил колени перед молодым артистом и поцеловал его руку. На следующее утро после концерта Паганини прислал Берлиозу письмо на итальянском языке следующего содержания: „Дорогой друг, с тех пор, как угасло солнце Бетховена одному лишь Берлиозу суждено заставить вновь светить его лучи. Считаю своим долгом просить вас принять от меня в знак моего преклонения 20 тысяч франков, которые выплатит вам барон Ротшильд, по предъявлении при сем прилагаемого ордера. Ваш неизменно преданный друг Никола Паганини“. Этот красивый жест артиста впоследствии объяснен был, однако, не теми возвышенными побуждениями, о которых говорил сам Паганини. Для Берлиоза неожиданный подарок был спасением в отчаянной нужде. Он трогательно рассказывает в своих мемуарах, с какою радостью был принят им и его женой этот подарок. Свою благодарность Берлиоз выразил посвящением Паганини своей третьей программной симфонии с хорами „Ромео и Джульетта по трагедии Шекспира“, как гласит заглавный лист ее партитуры. Эта симфония была закончена в 1839 году но артисту, которому она была посвящена не удалось ее услышать. В промежутке между „Гарольдом“ и „Ромео“ Берлиозом было написано несколько кантат, грандиозный „Реквием“ (1837) для двойного хора и огромного оркестра и почти гениальная опера „Бенвенуто Челлини“ (1838). „Реквием“ предназначался для чествования памяти жертв июльской революции, но был, однако-ж, впервые исполнен 5 декабря 1837 г. во время траурного торжества, в честь павшего в Алжире генерала Дамремона, в Доме Инвалидов под управлением Габенека. Сочинение это предназначено для необычайно большого состава оркестра (16 тромбонов, 16 труб, 5 офиклеид, 12 валторн, 5 литавр и т. д.). „Реквием“, особенно высоко ценимый новой русской школой, совершенно лишенный церковного характера, содержит потрясающе мощное изображение в звуках страшного суда. Для открытия июльской колонны 28 июля 1840 года Берлиозом была сочинена „Symphonie funèbre et triomphale“ („Траурная и триумфальная симфония“) для двойного оркестра и хора. Все эти произведения исполнялись непосредственно после их написания и имели, вопреки жалобам самого Берлиоза на то, что он не достаточно оценен своими современниками, неизменный успех, кроме оперы „Бенвенуто Челлини“, которая иронически холодно была принята парижской публикой. В эти годы известность Берлиоза стала распространяться за пределами его отечества и особенно в Германии, благодаря восторженному отзыву Шумана о фантастической симфонии в 1835 году и ряду других статей в „Neue Zeitschrift für Musik“. Под влиянием этих благоприятных для него отзывов Берлиоз предпринял в 1841—42 гг. большое артистическое путешествие по Германии с целью исполнения в ряде городов своих частью еше не напечатанных произведений. В 1845 году последовали его концерты в провинциальных французских городах и поездка по Австрии. Во время этой последней поездки были написаны некоторые части его драматической легнды для солистов, хора и оркестра „La Damnation de Faust“ („Осуждение Фауста“), одного из популярнейших произведений Берлиоза. В 1847 году Берлиоз предпринимает свою первую поездку в Россию. Этой поездке предшествовало его личное знакомство с Глинкой, посетившим его во время своего пребывания в 1845 году в Париже. „Я не токмо слышал музыку Берлиоза на концертах и репетициях“, писал 6 апреля 1845 года Глинка Кукольнику, „но сблизился с этим *первым*, по моему мне-

Подарок Паганини.

Композиции 30-х годов.

Июльская симфония.

Подарок в Германию и Австрию.

Глинка о Берлиозе.

нию, композитором нашего времени (разумеется в его специальности), сколько можно вообще сблизиться с человеком, до крайности эксцентрическим. И вот мое мнение: в фантастической области искусства никто не приближался до этих колоссальных и, вместе, всегда новых соображений. Объем в целом, развитие подробностей, последовательность, гармоническая ткань, наконец оркестр могучий и всегда новый— вот характер музыки Берлиоза“. Со своей стороны Берлиоз был очарован новизной и свежестью музыки Глинки и напечатал о нем статью в „Journal de Débats“. В Петербурге Берлиоз был встречен, как образованными музыкальными кругами, так и широкой публикой очень тепло. Его первому концерту предшествовало появление в „С.-Петербургских Ведомостях“ статьи кн. Одоевского „Берлиоз в России“. Тогдашний официальный орган „Северная Пчела“, выражая свой восторг по поводу произведений „царя оркестровки“, закончила свой отзыв даже целым стихотворением, из которого мы приводим только пять характерных строчек:

Статья Берлиоза о Глинке.

Берлиоз в Петербурге

„Буйство оргий, ропот муки,
Пир восторга, негу слез,
Радость встречи, грусть разлуки
Все схватил, все вылил в звуки
Вдохновенный Берлиоз“.

Концерты даны были Берлиозам в Петербурге, в Москве и в Риге. По поводу московских концертов Берлиоза появилась очень толковая статья, содержащая много верных мыслей об его искусстве. Мы позволим себе привести выдержку из этой статьи; в начале ее указывается, что Берлиоз—это „Виктор Гюго новейшей французской музыки“... „Ум самобытный, талант гордый, умевший соединить в себе строгость теории с необузданной революционной страстью к нововведениям, разгул фантазии самый своевольный, но и сдерживаемый в границах принятой системы, причудливость форм и строгость основной мысли, преувеличение эффектов, любовь к музыкальным массам, глубокое отвращение не только от всего прошлого, но и бывалого, дух терроризма против старого—все это встречаем мы в чудных созданиях французского маэстро и невольно увлекаемся их неслыханной смелостью, их разрушительным и вместе как бы пророческим характером. Слушая музыку Берлиоза, кажется, будто в ней все поставлено вверх дном, все обращено в вопрос... Но нет сомнения, что переворот, произведенный Берлиозом в музыке, особенно инструментальной, найдет в будущем сильный отголосок и принесет в искусстве богатые плоды. Как инструментатор, Берлиоз может быть не имеет себе равного: еще кажется никто не доходил до такого глубокого знания оркестра и его эффектов, до такого умения сочетать инструменты, извлекать из оркестра никогда небывалые звуки и обращать их в таинственный язык для выражения всех оттенков человеческого чувства“. С русскими музыкантами Берлиоз продолжал за последние 20 лет своей жизни поддерживать постоянные сношения и, наряду с Листом и Шуманом, оказал сильнейшее влияние на молодую русскую школу.

Отзыв „Московских Ведомостей“ о Берлиозе.

Отношение к русским музыкантам.

Успех, выпавший на долю Берлиоза в России, до некоторой степени вознаградил его за то обидное равнодушие, с каким еще до отезда его из Парижа была встречена тамошней публикой его драматическая легенда „Осуждение Фауста“. На всем протяжении художественной карьеры Берлиоза ничто так не уязвляло, как это неожиданное равнодушие к его „Фаусту“. Несмотря на растущий интерес к нему во всех европейских странах он все же не мог завоевать себе прочного

Холодное отношение парижской

положения в Париже. Мысль о привлечении его в качестве дирижером Большой Оперы не осуществилась. В 1851 году он был членом жюри первой международной выставки в Париже, в 1852 году, в течении одного сезона, дирижировал симфоническими концертами вновь основанной New Philarmonie Society в Лондоне. публики к „Осуждению Фауста".

Там же была поставлена, без особого успеха, его опера „Бенвенуто Челлини". Иное отношение она вызвала у немецкой публики после образцовой постановки ее в Веймаре под управлением Листа. В течение 1853 по 1855 год Берлиоз посетил Германию несколько раз, и там его популярность быктро разростала. В честь приезда Берлиоза Листом даже организована была в 1852 году целая неделя Берлиоза. По инициативе же Листа была также исполнена в Ахене на музыкальном празднестве первая часть написанной Берлиозом в 1854 году библейской трагедии „L'enfance du Christ", „Юность христа". Часть этой трилогии „Бегство в Египет" была выдержана Берлиозом в стиле 17 века и в виде мистификации выдавалась им за произведение некоего Пьера Дюкрэ, якобы забытого композитора этого столетия. Благодаря исполнению трехxорного Тедеума в 1856 году (написанного в 1849 году) Берлиоз был избран—большинством всего одного голоса!—на давно желанное им место академика изящных искусств. До этого он занимал лишь, с 1839 года, скромный пост консерватора книгохранилища парижской консерватории, а с 1852 года ее библиотекаря. В 1862 году Берлиоз написал для открытия нового оперного театра в Баден-Бадене (где он имел горячего поклонника в лице местного директора курорта Беназе, с 1853 года часто приглашавшего Берлиоза для дирижирования концертами из собственных произведений) музыкальную комедию „Беатриче Бенедикт" на сюжет шекспировской „Много шума из-за ничего". В 1858 году Берлиоз написал большую оперную „дулогию" „Троянцы" (опера расчитана на исполнение в течение двух вечеров—первая часть „Покорение Трои", вторая—„Троянцы в Карфагене"). До полного исполнения этой „дулогии" Берлиоз не дожил. Отрывки из нее исполнялись в 1859 году в Баден-Бадене, а вторая часть целиком в 1863 году в парижском „Teatre lyrique", но после двадцати спектаклей была снята с репертуара. Последней большой композицией Берлиоза была, написанная в 1867 году, кантата для открытия парижской выставки, „Le Temple universel" („Храм человечества"). В 1866 году Берлиоз был предметом горячих оваций в Вене, а в конце 1867 года, уже тяжко больной, он предпринял свое путешествие в Россию и прибыл 17 ноября 1867 года в Петербург. Он был приглашен дирижировать шестью концертами Русского Музыкального Общества. На этих концертах был исполнен целый ряд его произведений: „Фантастическая симфония", „Гарольд", несколько увертюр, отрывки из „Ромео и Джульеты", „Реквиема" и „Осуждения Фауста". О петербургской музыкальной жизни Берлиоз отзывался восторженно: „Здесь любят прекрасное, здесь живут музыкально-литературной жизнью, здесь носят в груди такой огонь, который заставляет забывать и снег и мороз. Зачем я так стар, так истощен!" О своем концерте в Москве Берлиоз сообщал, что там он встретил, больше чем где бы то ни было, живейшей отклик на свои произведения. Во время своего последнего пребывания в Петербурге Берлиоз особенно часто виделся с Балакиревым, высоко его ценившим. Смертельно больной композитор возвратился к себе на родину. Берлиоз скончался 8 марта 1869 года в трагическом одиночестве. „Я не знаю, как это Берлиоз ухитрился до такой степени оказаться в одиночестве. У него нет ни друзей, ни сторонников, ни яркого солнца публичной славы, ни мягкой тени близких отношений", писал в 1861 году Лист. Берлиоз

Берлиоз в Лондоне.

Детство христа.

„Троянцы".

Последняя поездка в Россию.

Знакомство с Балакиревым.

Кончина Берлиоза.

умер, уверенный в том, что произведения его будут оценены только через 50 лет после его смерти.

Список произведений Берлиоза.

Общее число, опубликованных Берлиозом опусов не достигает даже 30-ти—правда большинство из них очень крупного размера: 3 оперы, 5 симфоний („Symphonie fantastique", „Lélio", „Symphonie funèbre et triomphale", „Harold en Italie" и „Romeo et Juliette"), „Requiem", „Te Deum", 5 увертюр драматическая легенда „Осуждение Фауста", оратория „Детство Христа", 3 кантаты—„Le 5 Mai", (день смерти Наполеона), „L'Imperial" и „Le temple universel", хоровая баллада „Sara la baigneuse", баллада и траурный марш и хоры с оркестром „Tristia" (на смерть его первой супруги); „Méditation religieuse" (2 хора), „La menace de France" „Hymne à la France", мало известный, но превосходный романс для скрипки, ряд вокальных сольных сцен и стихотворений для от одного до шести голосов и рояля, ряд инструментовок чужих произведений, как „Приглашение к танцам" Вебера, „Лесной царь" Шуберта, „Марсельезы" и „Марокканского марша" Леопольда Майера, транскрипиция для хора „Pater noster" и „Adoremus" Бортнянского и т. д.

„Возрождение" Берлиоза.

Такой в высшей степени суб'ективный художник, как Берлиоз в разные времена вызывал к себе разное отношение. В конце 19 и в начале 20 века, с одной стороны отчасти в силу большого национального под'ема во Франции, а с другой стороны благодаря пропаганде убежденных немецких поклонников его искусства, знаменитых дирижеров Вейнгартнера, (род. 1843) и Ф. Мотля (1856—1912), началось „возрождение" Берлиоза. В этом движении горячее участие принимали и русские музыканты, но их голос не получил общеевропейского отклика. Как верно предсказал он сам Франция только через несколько десятилетий после его кончины, справедливо оценила своего величайшего музыканта. Сейчас уже нет спора о том, что Берлиоз — лучший выразитель французской музыкальной культуры.

Интернациональный характер французской музыки.

Франция, игравшая столь видную роль в музыкальном искусстве 19 столетия, в сущности говоря, вся пропитана была иноземными традициями, итальянскими, немецкими, и не имела своего национального лица в искусстве. Этим и об'ясняется та огромная интернациональная роль, какую французская опера играла со времен Глюка, сознательно стремившегося к обоснованию этого „международного" музыкально-драматического стиля.

Отношение Берлиоза к французской музыке.

Берлиоз высоко чтил Глюка, Бетховена, Вебера, но этому восторженному энтузиасту немецкой музыки суждено было внести в мировое искусство нечто совершенно своеобразное, неповторяемое и при том все же связанное с общим духом современной ему французской жизни. Он проникнут был художественной психологией, не имевшей ничего общего с психологией классиков, был фанатичным врагом всякого застоя в искусстве устойчивой симметрии, законченных, застывших музыкальных форм. В начале деятельности его часто называли вторым Бетховеном, но это было в эпоху, когда широкие бетховенские формы давали большой простор музыкальному воображению слушателя, и они еще не были достаточно изучены, как образцы музыкального классицизма.

Творческая психология Берлиоза.

Творческая психология Берлиоза—психология нового времени. Нервность, повышенная чувствительность, *отвечавшая лихорадочному темпу общественной жизни в его эпоху всеобщего обогащения буржуазии, с одной стороны, и росту пролетарских революционных сил, с другой,* необузданность фантазии, экзальтированность чувства легко сменяющаяся апатией, надорванностью и душевной надломленностью—таковы основные черты берлиозовской психики, определившей его музыкальное письмо. Трудно найти, принимая во внимание грандиозный масштаб берлиозовского таланта,

композитора столь неровного, противоречивого, как Берлиоз. Взять к примеру его музыкально-драматическую легенду „Осуждение Фауста“. Сколько здесь блестящих оркестровых страниц, какая смесь изысканной колористики, проникновенных мелодий с явно вульгарной музыкой, как много отдельных поэтических мест наряду с неприятнейшими, сухими, а местами даже и прямо бессодержательными отрывками!

Композитор демократии.

Ромэн-Ролан в своем этюде о Берлиозе видел великую оригинальность последнего в том, что „он обладал инстинктивным чутьем музыки, отвечающей потребности молодых демократий, народных масс, недавно возвысившихся до власти“. Это очень тонко подмечено. Быть может вся личная трагедия Берлиоза, его постоянные жалобы на одиночество, столь мучительно им переносимое, об‘яснялось именно его оторванностью от этих демократических масс, невозможностью творить для них. Сам Берлиоз рассказывая, какое испытывал он счастье, бродя в летнюю ночь 1830 года, с пистолетом в руках, по улицам восставшего Парижа, и заставляя петь марсельезу „всех, у кого есть голос, сердце и кровь в жилах“. „Это вулкан, постоянно извергающий огонь“, говаривал о нем автор „Марсельезы“.

Берлиоз, как выразитель Великой Французской Революции.

Что поражало всех историков в Берлиозе—это его всегдашнее стремление к грандиозности, жажда колоссального, расточительность в пользовании оркестровыми средствами, еще поныне делающая невозможным исполнение в подлинной редакции некоторых его произведений. В этой черте сказывается сын Великой Французской Революции. Госсек, Мегюль, Лесюер, особенно первый, писавший свои марши и „тедеумы“ для всенародных торжеств, были его прямыми предшественниками. Вспомним, что и Мегюль создал для исполнения в Доме Инвалидов „Песнь 14 июля 1800 года“ для трех хоров и трех оркестров и нет необходимости подчеркивать, что эта песня была прототипом для грандиозного берлиозовского „Реквиема“. Этот „Реквием“ Берлиоз сам называл „музыкальным потопом“. „Музыка Берлиоза заставляет нас вспоминать о гигантских породах вымерших животных, о легендарных царствах“, так характеризовал его творчество Гейне.

Характеристика Гейне.

Берлиоз стихиен в лучшем смысле этого слова, в нем нет ничего театрально-красочного. Он также одержим был музыкой, как одержимы ею были Шуберт, Бетховен и нелюбимый им Моцарт. Буйный и мятежный дух его сказался в музыке усиленным развитием всякого рода беспокойных ритмов—это самая интересная и своеобразная черта его музыкального письма—ассиметричностью мелодических рисунков.

Ритмика и мелодика Берлиоза.

Еще Шуман в своем разборе „Фантастической симфонии“ говорит о неуютном чувстве, возбуждаемое мелодиями Берлиоза, одна половина которых никогда не соответствует другой. Часто отмечалась также выразительная сила этих мелодий, неподдающихся, как и народные песни, нормальной гармонизации.

Берлиоз и программная музыка.

Имя Берлиоза обыкновенно связывается с представлением о *программной* симфонии, или шире, с программностью в музыке. Эта программность есть своего рода композиционный метод, первоначально придуманный для того, чтобы одухотворить традиционные симфонические формы, окрылить фантазию художника в пределах незыблемых симфонических норм. Программа была своего рода посредником между литературой и музыкой романической эпохи, литературой еще не нашедшей путей к позднейшему натурализму. Что Берлиоз был чрезвычайно чуток к литературным веяниям, легко поддавался литературным впечатлениям, свидетельствует вся его биография, вплоть до его знаменитой несчастной страсти к английской артистке, восхитившей его своей передачей шекспировских женских образов. Байрон, Гете, Шекс-

Литературные влияние.

пир, Шатобриан, постоянно возбуждали его воображение, заставляя его творить музыкально. Но фантазия эта не подчинялась никаким внешним воздействиям. Каковы бы не были литературные сюжеты его симфонических произведений, единственным их содержанием были его собственные переживания. Лучшим доказательством может служить его фантастическая симфония: ее программой является история любви самого композитора, только окрашенная в передаче отдельных эпизодов влиянием любимых им поэтов—мечтательность Шатобриана (часть I), пользование темными байроническими окрасками ландшафта (часть 3), смесь гофманской фантастики с шекспировским ведовством (в заключительном рондо). Для Берлиоза программа не была началом, извне оформляющим его музыку. Он изживал себя музыкально в своих программных симфониях, и единственно подлинной программой их была его собственная жизнь.

Фантастическая симфония.

Великая историческая заслуга Берлиоза—в его искусстве оркестровки. Он был первым композитором, показавшим, если можно так выразиться, абсолютность оркестровых красок, их самостоятельное значение, независимо от мелодического рисунка. На этот путь вступил, как мы видели, предшественник Берлиоза, Вебер, (с музыкой которого Берлиоз познакомился, впрочем, уже в зрелом возрасте), но ни у кого из его современников инструментальный колорит не доведен до такой яркости, как у него, и Берлиоза с полным правом можно назвать творцом современного оркестра. Но сколь ни разнообразны многочисленные находки Берлиоза в области тембров, как ни изобретателен он в открытии новых нюансов (комбинации до него редко применявшихся в оркестре инструментов—арфы, английского рожка, офиклеид, корнета с пистонами, или особых эффектов — флажолетов струнных, арф), все же необходимо указать на его связь с мастерами французской оперы начала 19 столетия *Мегюлем, Керубини, Спонтини, Буальдье, Лесюером*. Несомненно, многому он научился от них, но никто из них не обладал той тайной ошеломляющих инструментальных красочных навождений, какой располагал Берлиоз. „Особый талант“, писал Берлиоз в 1837 году Роберту Шуману, „создавать произведения, содержание которых находится в прямом отношении к их изобразительным средствам. К сожалению я таким талантом не обладаю: мне необходимы богатые средства, чтобы вызвать художественный эффект“. Здесь Берлиоз дает несколько одностороннее освещение своей творческой личности. Он действительно пользовался богатыми средствами, доходил до предела мощности и блеска, когда этого требовали большие темы и грандиозные концепции. Так, для картины страшного суда, беспокоившей долго его художественное воображение, он требует оркестра почти в триста человек, но какую мудрую экономию он умеет соблюдать тогда, когда дело идет о передаче картин интимного, лирического характера, фантастики сновидений, мимолетных нежных образов! Очень поучительны с этой точки зрения партитуры „фантастической симфонии“, „Лелио“, „Ромео и Джульета“: здесь в каждой отдельной части в зависимости от поэтической программы меняется состав, от интимно-камерного, до небывало расширенного симфонического оркестра. Ему одинаково подвластны, как томные, гибкие, в высшей степени тонко инструментованные балеты сильфид, или лунные чары феи Маб, так и блестящая эффектность революционного Ракочи марша в „Осуждении Фауста“ и жуткий звуковой ураган в „Tuba mirum“ его „Реквиема“. Артистически сложная натура Берлиоза, колебавшаяся между экстазами и отчаяниями, между нежностью и ненавистью, „зажигавшая среди самой глубокой печали солнца и фейерверки самой

Заслуга Берлиоза в истории оркестровки.

Связь с мастерами французской оперы начала 19 века.

Грандиозность оркестрового аппарата.

Расточительность и экономия оркестровых средств.

Отражение творческой натуры

безумной радости“ (письмо к Форану), нашло свое полное выражение в бесчисленных красочных оттенках его оркестровой палитры.

Берлиоз в его оркестровке.

Одной из непонятных странностей французской истории музыки в 19 столетии было то пренебрежение, какое оказали Берлиозу его современники, не только широкая публика, но и композиторы. Берлиоз один из основоположников современной западно-европейской музыки, могущественно повлиявший на *Листа, на всю новую русскую школу*, на современных представителей немецкого модернизма, особенно *Рихарда Штрауса*, этого возрожденного Берлиоза наших дней, не создал на своей родине никакой определенной школы. Французские импрессионисты, тончайшие знатоки оркестрового колорита, опираются в гораздо большей мере на отца французской музыки, Рамо; Франк, д'Энди, не чуждые принципам программной музыки, шли не берлиозовскими путями. Даже полное собрание его сочинений, редактируемое французом и немцем, Малербом и Вейнгартнером, было предпринято лейпцигской фирмой Брейткопф и Гертель. Превосходная новая обработка капитального труда Берлиоза „Traité d'instrumentation“ принадлежит Рихарду Штраусу. В деле постановок берлиозовских опер (область, в которой он не смотря на всю свою гениальность не мог освободиться от сильного влияния Глюка и Снонтини, стеснявших проявление его творческой фантазии), главная заслуга принадлежит Феликсу Моттлю.

Влияние на западноевропейское искусство.

Полное собрание сочинений.

Берлиоз и Россия.

В России произведения Берлиоза стали исполняться в начале сороковых годов, (точнее в 1841 году—„Реквием“), еще задолго до первого посещения им Петербурга. Его выступления в Петербурге и Москве, уже описанные нами выше, возможность услышать под управлением автора произведения творца современной симфонической музыки—конечно не могли не оказать сильного влияния на представителей русской музыкальной школы. Еще в 1845 году, Глинка писал из Парижа: „Изучение музыки Берлиоза привело меня к чрезвычайно важным результатам, я решил обогатить свой репертуар несколькими (и если позволят силы многими) концертными пьесами для оркестра под именем Fantaisies pittoresques. Мне кажется, что можно соединить требования искусства с требованиями века и, воспользовавшись усовершенствованием инструментов и исполнения, писать пьесы равно *докладные* (то-есть убедительные—любимое выражение Глинки) знатокам и простой публике“. *) Таким образом, знакомство с музыкой Берлиоза послужило импульсом для создания глинкинских оркестровых увертюр фантазий. Что касается последовавшего за Глинкой поколения русских композиторов, имевших возможность услышать музыку Берлиоза во время его второго приезда, в конце 1867 года, то вопреки утверждениям Стасова, сближения между ним и членами балакиревского кружка (кроме самого Балакирева) не состоялось. Это убедительно доказывает небольшая выписка из „Летописи“ Римского-Корсакова: „Гектор Берлиоз явился к нам уже стариком, хотя и бодрым во время дирижирования, но угнетаемым болезнью, а потому совершенно безразлично относившимся к русской музыке и русским музыкантам. Большую часть свободного времени он проводил лежа, жалуясь на болезни и видясь только с Балакиревым... О знакомстве моем, Мусоргского и Бородина не было и речи. Стеснялся ли Балакирев испросить у Берлиоза разрешения представить ему нас, чувствуя его полнейшее равнодушие к этому предмету, или сам Берлиоз просил уволить его от встречи с подающими надежду молодыми русскими

Влияние на Глинку.

Р. Корсаков о Берлиозе.

*) Полное собрание писем М. П. Глинки (СПБ 1907 стр. 193).

Влияние Берлиоза на могучую кучку и Чайковского.

композиторами—сказать не могу. Помню только, что мы сами на это знакомство не напрашивались и не заводили об этом с Балакиревым речи". Оставляя в стороне не совсем справедливое замечание Римского-Корсакова о равнодушии Берлиоза к русской музыке, необходимо отметить, что в свой последний приезд Берлиоз, и идейно, и музыкально оказал очень сильное воздействие на представителей могучей кучки. Декламационно-драматическая выразительность музыкальной фразы в новой русской музыке, ее склонность к программности, были естественным выводом из знакомства с произведениями Берлиоза и Листа. Это влияние распространилось и за пределы балакиревского кружка,

„Манфред" Чайковского.

отозвавишсь и на *Чайковском*, особеннона его „Манфреде", где любопытно воздействие берлиозо-листовской ритмики на первой части этой симфонии-поэмы. Еще можно заметить, что в петербургской публичной библиотеке хранится рукописная партитура берлиозовского „Te Deum" с превосходно оркестрованным номером—прелюдией, не включенной в печатное его издание.

В связи с Берлиозом, не только как практиком, но и теоретиком искусства инструментовки, необходимо отметить ныне уже совершенно

И. Г. Кастнер.

забытого эльзасца *И. Г. Кастнера* (1810—1867), автора изданного в 1837 году „Traité general d'instrumentation", частью использованного Берлиозом для его руководства. В этой книге Кастнер делает первую во Франции попытку систематического анализа характера отдельных инструментов и их регистров. Кастнер был вообще любопытный музыкальный теоретик. Своеобразным творением его являются „Livres partitations", символические поэмы с приложением музыкально-исторических и философских исследований об их поэтическом содержании. Таковы, например: „Les danses des morts" („Пляски смерти" 1852) „La harpe d'Eole et la musique cosmique", „Эолова арфа и космическая музыка", (1856) „Les sirènes" („Сирены" 1858). Из числа приблизительно десятка опер, написанных им, достойны быть отмеченными две: „Le dernier roi de Iuda" („Последний царь иудейский" 1844) и комическая „Les nonnes de Robert le Diable" („Монахини Роберта Дьявола"—текст Скриба 1845).

Ф. Давид.

В области симфонической музыки Франция за первую половину 19 столетия не выдвинула ни одного крупного таланта, в какой либо мере соизмеримого с гением Берлиоза. До известной степени под обаянием Берлиоза творчески созрел *Фелисьен Давид* (1810—1876), занявший после его смерти пустовавшее кресло в академии и должность библиотекаря консерватории. Так же, как Берлиоз, он достоин был большего внимания со стороны своих современников. Судьба привела этого убежденного сенсимониста на восток, куда он бежал от политических преследований. Здесь в качестве миссионера нового социалистического учения он совершил полное разнообразных приключений путешествие по Турции, Египту, Сирии и Палестине, и отсюда вывез музыкальные материалы для своей знаменитой оды-симфонии „Le Désert"

„Пустыня"

(„Пустыня" 1844). По своей форме эта симфония примыкает к берлиозовскому „Лелио". Отдельные оркестровые части соединены в ней с хорами декламационным текстом. Программа „Пустыни", описывающая передвижение каравана по пустыне, давала композитору возможность развернуть пеструю ткань различных арабских мелодий (еще за десять лет до этого в 1835 году им опубликован был сборник „Mélodies orientales" для рояля). Богато использованная в музыкальном отношении восточная экзотика, совершенно новая для европейского слуха, и стройная форма создала большой успех этому произведению и сразу выдвинула его автора на видное место. В 1845 году

Давид предпринял поездку по Германии с целью ознакомления немецкой публики со своей одой-симфонией, принятой там, однако, значительно холоднее. В 1846 году „Пустыня“ исполнялась в Петербурге. Давид обладал тонким чувством природы, чутьем к изобразительным моментам симфонической музыки, но все его дальнейшие попытки использовать свои восточные впечатления для оратории „Моисей“ (1847) мистерии „Эдем“ (1848) и комической оперы „Лалла Рук“ (1862) ничего не прибавили к имени, созданному ему „Пустыней“. Кроме того у него имеется еще несколько опер. Для полноты отметим еще, что перу Давида принадлежат 2 симфонии, написанные в тридцатых годах и не оставившие никакого следа в музыкальной летописи его эпохи. „Пустыня“ Давида была долгое время единственным, известным за пределами Франции, французским симфоническим произведением программного характера. Ближайшим образом к ней примыкает поэма „Selam“ (1850) ода-симфония восточного характера тогда еще восемнадцатилетнего композитора *Эрнеста Рейера*, творчества которого мы коснемся в одной из следующих глав. Скудный список французских симфоний этого периода дополняется еще двумя драматическими симфониями *Луи Лакомба* (1818—1884): „Манфред“ (1847)—характерная тема для этого периода безраздельного господства Байрона—и „Арва“, или „Венгерцы“ (1850), четырьмя симфониями *Ребера* (1807—1880), профессора композиций парижской консерватории, четырьмя романтическими симфониями *Д. Онслоу* (1784—1852)—из них лучшая A dur'ная—композитора, сохранившего еще некоторое значение в качестве автора камерной музыки—вот все, что было сделано в этой области за сравнительно большой промежуток времени, когда по ту сторону Рейна, в Берлине, симфоническое творчество расцвело с небывалой пышностью.

Оратории и оперы Ф. Давида

Э. Рейер.

Французские симфонисты.

В такой же мере отставала Франция и в области камерной музыки, от своего западного столь могущественного в музыкальном отношении соседа. Почти единственным представителем камерного письма в рассматриваемый нами период был *Джорж Онслоу*, только что нами упомянутый в качестве автора четырех симфоний. Онслоу писал легко и гладко, с невероятной быстротой. Ему принадлежат 34 струнных квинтета, 36 струнных квартетов, 10 трио, 6 скрипичных сонат и 3 виолончельные, 1 фортепианный секстет и септет, а также нонет для струнных и духовых. Онслоу был одним из последних представителей гайдно-моцартовской школы, и его благозвучные, легко доступные любителям средней руки произведения очень ценились последними. Играли его довольно много и в России. Изредка в настоящее время еще можно услышать какой либо из его струнных квинтетов. Двадцать четыре квинтета написал также *Ф. Давид*, много камерных ансамблей для самого разнообразного состава принадлежат знаменитому учителю Берлиоза и Ф. Давида *А. Рейша* (1770—1836). Фортепианные трио, вещи хорошей профессорской фактуры сочинял *Анри Росбер*. Более интересны романтические камерные произведения *Кретьена Юрана* (1790—1845). Юран был замечательным виртуозом на виоль-д'амур, и для него Мейербер написал свое соло в „Гугенотах“. Подобно Берлиозу он был учеником Лесюера. Его камерные композиции любопытны во первых своим названием „романтические“ („Quintettes romantiques“), а затем своим необычайным составом—например зальта, виолончель, контрабас и литавры „ad libitum“. Приятные, но не особенно содержательные камерные вещи принадлежали также перу *Луи Лакомба*. Все это конечно ничтожно мало, а главное лишено признаков какой либо творческой самостоятельности. Во французской камерной музыке в этот период не было сказано ни одного яркого нового слова. Отчасти

Камерная музыка.

Дж. Онслоу

Росбер.

Юран.

это вырождание симфонической и камерной музыки во Франции об'яснялось тяготением французов ко всему зрелищному, декоративному, столь характерному для этой эпохи большой оперы. С другой стороны политические события, постоянный призрак надвигающейся революции, отнюдь не способствовали развитию интимной и, по существу своему, спокойно созерцательной музыкальной отрасли, камерного искусства. Эта задержка в развитии французского камерного искусства показала уровень музыкальной интеллигентости тогдашнего Парижа и подготовила почву для тщеславных и отвечавших модным требованиям многочисленных виртуозов, наводнявших в конце первой половины 19 столетия тогдашнюю столицу мира, что занять господствующее положение в области камерного искусства Франции суждено было лишь на исходе 19 и в начале 20 столетия, когда уже под влиянием расцвета французской поэзии и живописи образовалась школа музыкантов-импрессионистов, обнаруживших новую своеобразную систему звукосозерцания.

Причины вырождения французской камерной музыки.

Задержка в развитии французского камерного искусства.

Гейне о парижских виртуозах.

„Господствующая буржуазия принуждена за грехи свои претерпевать не только классические трагедии и трилогии, совсем не классического содержания, но небесные силы подарили ей еще особо невыносимо страшное художественное наслаждение, а именно пианизм", так писал *Гейне* в своих письмах из Парижа, относящихся к 1843 году, году, „и в этом году не было недостатка в концертирующих пианистах. Особенно опасны в этом отношении были мартовские иды. Все они смело пускались бренчать на рояле в надежде, что, их услышат хотя бы мельком, чтобы затем, по ту сторону парижского барьера, выдавать себя за знаменитость. Добытые всякими правдами и неправтами похвалы фельетонистов эти господа очень умело пускают в оборот в Германии... Но мне приходится постоянно повторять, что есть только три пианиста достойных серьезного внимания. Чудесный поэт звуков *Шопен*, который, к сожалению, в эту зиму серьезно болен и редко показывается; затем *Тальберг*, этот музыкальный джентльмен, которому в сущности говоря вовсе не надо было бы выступать в качестве виртуоза, чтобы иметь успех в качестве выдающегося явления и который действительно на свой талант смотрит, как на какое то наследственное поместье; и кроме них наш *Лист*, наш дорогой Лист, который несмотря на все свои несуразности и неприятные черты, остается для нас дорогим и приводит теперь в восторг весь парижский женский мир". В ту эпоху, к которой относятся эти слова Гейне, в Париже создавалась мировая слава не только оперных композиторов, но здесь же получали свой патент на европейскую известность все лучшие виртуозы-инструменталисты тогдашнего времени. *Своеобразно-нервная экзальтированная атмосфера парижской жизни эпохи буржуазного королевства очевидно содействовала крайнему напряжению внешнего блеска художественного исполнения.* Большие таланты и мелкие музыкальные авантюристы, о которых говорит в только что приведенной нами цитате Гейне, стремились за лаврами в столицу тогдашнего культурного мира, и в парижскую музыкальную летопись 30-х годов вписаны представители разных стран и народов, увлекавшие своим виртуозным искусством восприимчивую и избалованную парижскую публику.

Париж, как центр виртуозно-инструментального искусства.

Н. Паганини.

Прежде, чем перейти к тем трем пианистам, которых Гейне считал единственными достойными внимания, нам необходимо коснуться художника, уже упомянутого нами в одной из предыдущих глав, художника, с именем которого еще поныне связывается представление, как об одном из величайших виртуоза всех времен и народов, *Николо Паганини* (1782—1814).

В своем некрологе Паганини Лист написал следующие пророческие строки: „Скажу без всяких оговорок: не воскреснет второй Паганини. Чудесное соединение огромного таланта со всеми благоприятными для его апофеоза жизненными обстоятельствами останется единичным во всей истории искусства. Художник, в настоящее время пожелавший бы так же, как Паганини, нарочно опущенным покровом тайны изумить слушателей—допустим даже, что он обладал бы неоценимым талантом—не вызвал бы после Паганини никакого изумления и, благодаря воспоминаниям о последнем, он несомненно обвинен был бы в шарлатанстве. Впрочем, публика нашего времени ждет от художника, к которому чувствует расположение, иного и *только противоположным путем можно добиться такой же славы и такого же могущества... Пусть же художник будущего с легким сердцем откажется от той тщеславной, эгоистической роли*, которая в Паганини нашла, как мы надеемся, своего последнего блестящего представителя; пусть же он видит *свою цель в себе, а не вне себя, и да будет для него виртуозность всегда только средством, но никогда не целью*". Эти слова оказались пророческими. Паганини своим демонически бешеным виртуозным темпераментом оказал сильнейшее воздействие на трех великих поэтов фортепиано для которых виртуозность была только подножием подлинного искусства: на *Листа*, *Шопена*, (который слышал Паганини во время концертных выступлений последнего в Варшаве, в 1829 году) и *Шумана*. Как Лист, так и Шуман (а затем и Брамс) переработали для фортепиано „каприччио" Паганини, использовав те его новые остроумные технические приемы, которые имели самостоятельное значение, независимо от эстрадной позы артиста. Паганини действовал на музыкантов своей эпохи не только изумительной техникой (игрой октавами, новыми эффектами октавных, децимных и септаккордных пассажей), но и демонической выразительностью своей игры, страстями, бушевавшими за блестящим покровом, и тем, что его техника, в конце концов, была лишь средством, а не целью. Он отнюдь не был поверхностно виртуозной натурой. Это был большой художник звуков, и те произведения, в которых полностью раскрывалось его виртуозное искусство 2 концерта, 24 каприччио для скрипки-соло, сонаты, ряд вариационных произведений, он сочинил сам. Впрочем, свое авторство многих произведений, распространенных при его жизни, Паганини, как известно, энергично отрицал. Паганини посетил впервые Париж в 1831 году, когда атмосфера города насыщена была отголосками недавно прошедшей революционной бури. Имеется очень живое описание одного выступления Паганини, набросанное Л. Берне. Приводим небольшой отрывок из этой характеристики игры Паганини; „То было дьявольское навождение, я в своей жизни не видел и не испытал ничего подобного. Его слушатели были одержимы каким то сумашествием, а иначе не могло быть, когда он играет. Они слушали, затаив дыхание, и самое биение сердца отвлекало их внимание и раздражало их. Еще до начала игры, как только Паганини показался на эстраде, его встретили бурными приветствиями, и надо было видеть, как смущен был в своих движениях этот ярый враг всего танцовального искусства. Он шатался, как пьяный, спотыкался о собственную ногу, свои руки он поднимал то к небу, то опускал их к земле, затем он вытягивался во всю свою длину и молил землю, небо, прося о заступничестве в тяжелую минуту. Затем он замирал с распростертыми руками и распинал самого себя". Таковы были внешние приемы игры этого волшебника виртуозности 19 столетия. Свое виртуозное искусство он завещал своему ученику *Камилло Сивори* (1815—1894), начавшему концертировать еще при жизни своего

Паганини. Некролог Листа.

Влияние Паганини на Шопена, Листа, Шумана.

Артистическая натура Паганини.

Паганини в Париже.

Описание игры Паганини у Берне.

К. Сивори.

Французские виртуозы скрипки. учителя. Среди французских скрипачей Паганини также имел ряд последователей: *Д. Агара* (1815—1888), учителя знаменитого Сарасате, *П. Сентена* (1813—1890) и хорошо знакомых всем начинающим скрипачам *Ш. Данкля* (1818—1907) и *Ж. Мазаса* (1782—1849). От французской школы в лице *Шарля Берио* (1802—1870) откололась само-

Бельгийская школа стоятельная бельгийская группа: *Вьетан* (1820—1881), в сороковых годах живший в Петербурге, сестры *Миланелло, Фр. Прюм* (1816—1849), *Т. Леонар* (1819—1890), оказавшие значительное влияние на концертную жизнь половины 19 столетия. Самый блестящий виртуоз бельгийской группы, *А. Вьетан* своими композициями свидетельствует о полном подчинении творческой мысли внешней эффектности и дешевой сенсации. Такая музыка лишь развращающим образом могла действовать (и поныне еще действует) на вкусы толпы.

Усовершенствование фортепианного механизма. Для развития фортепианной техники 30 и 40-х годов огромное значение имело усовершенствования фортепианного механизма, произведенное в первой половине столетия. К числу таковых относится изобретенный знаменитым фортепианным мастером *Эраром* (1852—1831), *репетициочный механизм*, допускавший повторение звука раньше, чем фортепианный молоточек возвратится в свое первоначальное положение,

Репетиционный механизм Эрара. что давало возможность тончайших динамических градаций. Самая звучность инструмента значительно усилилась, благодаря улучшению резонансной деки и материала струн. Сотни пианистов стремилась использовать эти новые преимущества фортепиано, но только немногие из них представляют интерес для историка музыки. Гейне был совершенно прав, называя только трех достойных внимания пианистов: Тальберга, Шопена и Листа. Листу будет посвящена особая глава, анализ творчества Шопена заключит собою настоящую, на характеристике же Тальберга мы остановимся сейчас.

С. Тальберг *Сигизмунд Тальберг* (1812—1871), ученик Гуммеля и Черни, один из баловней тогдашней музыкальной Европы, считался одно время самым сильным соперником Листа, (он в 1836 году успешно выдержал состязание с ним). Своеобразность фортепианной техники Тальберга заключалась в певучести игры, соединенной с красивой элегантностью аккордовых пассажей, распределенных между обеими руками. Это был артист несомненно хорошего вкуса, но несколько вялого темперамента, с преувеличенным стремлением к гладкости и изяществу внешне-законченного исполнения. Он был первым фортепианным виртуозом, заполнявшим собственными композициями целые концерты. Правда, успех этих композиций облегчался тем, что это по большей части были вир-

Оперные фантазии Тальберга. туозные транскрипции на арии из популярных опер. Оперные фантазии Тальберга, когда то восхищавшие публику, ныне благополучно забыты. Но они безусловно сыграли свою историческую роль и послужили примером для его принципиального противника Листа. Несколько этюдов Тальберга, нравившихся Шуману, еще и поныне имеют известное художественное значение. „Для виртуозности период от 1830 по 1848 года имеет важнейшее значение. Ее высший блеск, слава и исход заключены в этих пределах“, говорит Ганслик в своей истории концерт-

Десятилетие расцвета виртуозного искусства. ной жизни Вены, „этот период начинается первым концертным сезоном Тальберга (1836) и длится до последнего концертного года Листа (1846). Все предшествовавшее было лишь рассветом, все последовавшее закатом виртуозного дня“. Кроме Тальберга и Листа за это десятилетие насчитывается еще целый ряд имен, поднятых на гребень

Дрейшок, Калькбреннер. волны господствующей моды: „тальбергьянец“ *А. Дрейшок* (1818—1869), впоследствии приглашенный профессором фортепианной игры при основании петербургской консерватории (об его исполнении Гейне

ядовито заметил, что при благоприятном ветре гром его пассажей, исполняемых в Париже, можно было слышать и в Германии), автор многочисленных, довольно убогих по содержанию фортепианных композиций *Ф. Калькбреннер* (1788—1849), последователь Клементи, развивший до крайних пределов пальцевую технику, и плодовитый композитор весьма сомнительного салонного жанра *А. Герц* (1803—1888), пользовавшийся в конце 20 и начале 30 годов, всемирной известностью в качестве виртуоза и композитора (Шопен не без гордости писал из Вены, что его игру сравнивают с игрою Герца) и *Т. Делер* (1814—1856) в сороковых годах, поселившийся в Петербурге. По мере демократизации искусства и виртуозность стала размениваться на мелочи. Появилась особая литература полупедагогического характера, стремившаяся подделаться под виртуозность и имевшая своей целью облегчить дилетанту достижения внешне-блестящего исполнения. *А. Герц*, *Ф. Гюнтен* (1793—1878), *Калькбреннер*, *А. Равина* (1818—1909), *А. Бертини* (1798—1876) наводняли Европу своими бессодержательными попурри, рондо, фантазиями, вариациями, именно в силу своей общедоступности оказавшими особо вредное влияние на буржуазные музыкальные вкусы. Эта музыкальная макулатура имела огромное распространение, и даже теперь еще трудно найти среднего любителя, которому бы не приходилось хоть раз в жизни ознакомиться с этими изделиями. Имя Гюнтена пользовалось довольно большой популярностью в России, благодаря его фортепианной школе. Из представителей этой группы, пожалуй, один только Бертини не лишен был гармонического вкуса и чутья красивой мелодии. Заканчивая обзор виртуозной эпохи мы должны еще упомянуть об одном очень образованном пианисте и композиторе, популярном у нас авторе увертюры к революционной драме „Робеспьер“ *Г. Литольфе* (1818—1891), звезда которого начала восходить на парижском горизонте. также в сороковых годах Литольф обладал выдающимся, но совершенно неуравновешенным талантом, отчасти напоминавшим натуру Берлиоза. В своих концертных симфониях (всего 5, но первая осталась неизвестной) с фортепиано соло, он является прямым предшественником Листа. Серов относительно лучшей из симфоний Литольфа—четвертой, D-moll—утверждал, что она ближе всего напоминает ему бетховенскую музыку.

А. Герц, Т. Дёлер.

Авторы этюдов.

Г. Литольф

„В стороне от схватки“, вне круга ожесточенно конкурировавших между собою парижских пианистов творил величайший поэт фортепиано, прибывший в Париж в 1831 году, Фредерик Шопен. Не только своими гениальными композициями, но и характером своего исполнительского пьянизма он нанес смертельный удар показной фортепианной виртуозности. Его искусство, целыми мирами отделено от современных ему промышленников пианизма, собиравших обильную жатву успеха в тогдашней Европе. Шопен создал себе имя среди любителей интимного искусства, ценивших поэзию Мюссе, Ламартина, де-Виньи, Нодье, живопись Делакруа, Верне. Один из наиболее часто исполняемых на концертах композиторов, Шопен меньше всего мирится с эстрадным исполнением перед большой аудиторией: его нужно слушать в обстановке, облегчающей любованиекаждым отдельным тоном каждой подробностью его звучаний. Таковой была обстановка парижских салонов 30 годов. Но было бы величайшим заблуждением, в которое иногда впадают историки, считать, по чисто словесной аналогии, Шопена композитором салонным. Художественный кругозор Шопена охватывал великие проблемы; хрупкий, недолговечный художник глубочайшим образом повлиял и еще ныне продолжает влиять на музыкальное искусство.

Шопен и виртуозы его эпохи

Интимный характер его музыки

Художественный кругозор Шопена

Детство Шопена.

Биография Шопена не богата внешними событиями и может быть рассказана на немногих страницах. *Фредерик Шопен* родился 22 февраля 1810 года, в Железовой Воле, близь Варшавы. По отцу он принадлежал к французской национальности, мать же Шопена, Юстина Кржижановская, была полькой. *С детства Шопен воспитывался в кругу мелкопоместного польского дворянства, идеологию которого он усвоил себе навсегда, что иногда придает его творчеству характер националистический по отношению даже не к целому народу, а к отдельному привиллегированному классу.* Восьми лет он уже концертировал публично и вскоре завоевал себе в варшавских аристократических салонах вплоть до дворца наместника Константина Павловича, славу чудо-ребенка. О Шопене уже в детстве говорили, что поляки будут впоследствии гордиться им так же, как немцы Моцартом. Выступал он со своими композициями и сохранился даже полонез (рукопись коего находится в частном владении), написанный восьмилетним Шопеном.

Первые композиции.

Варшава начала 19 столетия была городом очень музыкальным. Здесь имелись свои постоянные концертные учреждения, французская и итальянская оперы, часто исполнялась музыка Гайдна, Бетховена, Шпора, Гуммеля, Вебера, Керубини. Налицо была и хорошо поставленная консерватория, возглавляемая превосходным теоретиком *Иосифом Эльснером* (1760—1854).

И. Эльснер.

Трудно установить с какого времени Шопен начал заниматься у этого прекрасного педагога, во всяком случае не позднее 1826 года, когда по окончании среднего образования он поступил в варшавскую консерваторию. Сохранились интересные записи Эльснера, имевшего обыкновение отмечать в дневнике успехи своих учеников. 17 июля 1827 года Эльснер делает против фамилии Шопена пометку: „обучается контрапункту первый год, способный ученик". Следующая запись гласит уже: „Шопен Фридерик выдающийся ученик" и, наконец, 20 июля 1829 года: „Шопен Фридерик—музыкальный гений".

Отзывы Эльснера о Шопене.

Два крупных события в варшавской концертной жизни имели большое значение для дальнейшего музыкального развития юноши.—приезд в 1828 году Гуммеля, игравшего свои собственные композиции и импровизовавшего на заданные темы, и вскоре после этого в 1829 году концертное выступление Паганини.

Приезд Гуммеля и Паганини.

Шопен испытал на себе очень сильное влияние фортепианного стиля Гуммеля, который также заинтересовался молодым польским пианистом) В неменьший энтузиазм привела Шопена игра Паганини, диаметрально противоположная гладкой манере Гуммеля. В честь Паганини им сочинены были даже специальные вариации „Souvenir de Paganini", довольно бесцветные, по мнению польских исследователей, имевших возможность познакомиться с рукописью этой неизданной шопеновской композиций.

Первые поездки заграницу.

В 1829 году Шопен кончил свои занятия в консерватории и в том же году предпринял поездку в Краков и Вену (первая поездка Шопена заграницу, в Берлин, состоялась еще за год до этого). 11 августа 1829 года состоялось публичное выступление Шопена в Вене, сопровождавшееся большим успехом. Дальнейшие поездки в Дрезден и Прагу дали ряд новых художественных впечатлений самому Шопену вместе с тем и упрочили его известность вне пределов Польши. Возвратившись домой Шопен начинает ощущать недостаточный простор варшавской музыкальной жизни и в 1830 году он решается покинуть свою родину, чтобы искать успеха в крупных европейских центрах.

Шопен покидает Польшу.

Его прощальный концерт в Варшаве состоялся 11 октября 1830 года. 2 ноября Шопен покинул пределы своей горячолюбимой родины, которую ему уже не суждено было больше увидеть. Ближайшей целью его путешествия была Вена, но уже судьба Шуберта показала нам, с каким трудом проникались новыми словами в искусство соотече-

ственники Бетховена и Моцарта. Результаты пребывания в Вене отнюдь не соответствовали ожиданиям Шопена, и в июле 1831 года он отправляется, без ясно осознанной цели, через южную Германию (Мюнхен, Штутгарт) в Париж. В Штутгарте его застигает известие о подавлении полской революции и о занятии Варшавм русскими войсками. О том, что пришлось пережить в эти ужасные часы Шопену свидетельствует его революционный этюд ор. 10 № 12 и ряд записей в дневнике, проникнутых мрачной скорбью. В Штутгарте им написаны были еще две прелюдии, A moll и D moll, в которых то же настроение проявляется не столь бурно, но с такой же глубиной и силой. В Париж Шопен прибыл осенью 1831 года. На его паспорте значилось, что он отправляется в Лондон „проездом" через этот город, где ему суждено было остаться до самой своей кончины. К этому времени он уже был вполне сложившимся человеком и художником. Шопен привез с собою в Париж композиции вполне выражающие его творческую индивидуальность: как пианист—исполнитель он нашел уже свой путь. Несмотря на это он все таки хотел пройти курс фортепианной техники у Калькбренера, но к счастью, этого не случилось, и индивидуальнейший из пианистов 19 столетия не пошел на выучку к представителю банальнейшей школы механической игры. Но это был лишь один момент колебания. Советы родных и его учителя Эльснера, неблагоприятное впечатление вынесенное им лично из посещення класа Калькбренера, удержали его от этого решения. Первое публичное выступление Шопена в Париже состоялось 26 февраля, 1832 года. На этом вечере Шопен исполнил свой F moll'ный концерт и вариации B dur на тему из моцартовского „Дон-Жуана".

Революционный этюд.

Шопен в Париже.

Первое выступление в Париже.

В своих публичных выступлениях Шопен вообще играл лишь самого себя, за исключением тех немногих случаев, когда ему приходилось играть с Листом на двух роялях. Своеобразные черты его творчества, его композиторский облик сложился уже в начале пребывания в Париже. Только в первые годы своего пребывания там Шопен выступает в публичных концертах. „Я не создан давать концерты", сказал он однажды Листу, „толпа пугает меня, ее дыхание парализует меня, и любопытные взгляды мне крайне тягостны, незнакомые лица заставляют меня умолкнуть". После 1835 года публичные выступления Шопена становятся крайне редкими. Франц Лист, свидетель первого концертного выступления Шопена в Париже дал превосходное описание одного из шопеновских концертов в статье, первоначально напечатанной в „Gazette musicale" и опубликованной в немецком журнале „Musik" за 1913 год. „Зал Плейеля в прошлый понедельник был залит светом. По лестнице, покрытой ковром и устланной цветати, подымались элегантнейшие женщины, знаменитости дня, известные художники—весь цвет общества и красоты. На эстраде стоял раскрытым большой рояль. Присутствующие толпились вокруг него и старались занять место по возможности в первых рядах. Они уже заранее насторожили уши и напрягли свое внимание, ибо знали, что не следует упускать ни одного аккорда, ни одной ноты, ни одной мысли того, кто вскоре появится за этим роялем. И это волнение было вполне обосновано а напряженное внимание, торжественное настроение вызывалось тем обстоятельством, что артист, которого жаждали увидеть и услышать, перед искусством которого желали восторженно преклониться, был не какой либо ловкий виртуоз, или испытанный в своем деле пианист, не только художник с превосходным именем, а человек, соединяющий в себе все эти качества и еще многие гораздо более важные. То был Шопен..."

Публичное выступление Шопена в Париже.

Шопен и парижское общество.

Статья Листа о концертном выступлении Шопена.

Шопен и Лист.

С Листом Шопен сблизился еще в 1831 году. Внезапное появление на парижском горизонте этого волшебника пианизма произвело на Листа, только что испытавшего на себе влияние экстатической виртуозности Паганини, глубочайшее впечатление. Певучесть, мягкость и созерцательный лиризм игры Шопена благотворнейшим образом повлияли на его собственную технику. Лист и Шопен быстро сделались друзьями: два величайших пианиста своего времени как бы дополняли друг друга. Мы имеем в высшей степени интересные отзывы о концертных выступлениях Шопена и у других великих романтиков—Берлиоза, Шумана. Эти отзывы для нас очень важны, они сохранили для истории облик Шопена-пианиста, облик хрупкий и почти неуловимый. Вот что писал Берлиоз по поводу того же концерта, к которому относятся только что приведенные нами листовские строки.

Берлиоз о Шопене.

„Концерт Шопена состоялся за несколько дней до листовского. Это превосходный талант, неоспоримой оригинальности. Его произведения по своему редко непосредственному характеру, своей смелой ритмике и гармонии, своему капризному, беспокойному, летучему мелодическому стилю еще более необычайны. К сожалению Шопен высказывает свои нежные и тонкие мысли в этюдах, форме, которая при большом зале и большом составе публики не дает возможности с достаточным вниманием отнестись ко многому. В этом, очевидно, и заключается причина, почему нам так редко приходится слышать публично изумительного виртуоза. Он избегает шумных и смешанных по своему составу аудиторий, не чувствуя себя призванным господствовать над ними. Ему необходимо сосредоточенное внимание и созерцательное настроение избранных слушателей. В салоне Плейеля Шопен пожал богатые лавры. Редко, чтобы художник был лучше понят и оценен публикой. Несколько пьес ему пришлось исполнить вторично, из числа их я назову два этюда, совершенно новых по форме и увлекательных по стилю“.

П тение Лейпц. а. Знакомство с Шуманом

В 1835 году при посещении Лейпцига Шопен сблизился с Шуманом. Последний еще в 1831 году восторженно приветствовал вариации Шопена на тему Моцарта op. 2 (в этой статье имеется знаменитая фраза Шумана о Шопене: „шляпы долой, господа, перед вами гений!“) „Представьте себе, что эолова арфа обладает всеми тональностями, что рука артиста перемешивает их во всевозможных фантастических украшениях, но только так, что всегда слышен глубокий основной звук и мягко-певучий верхний голос. И таким образом можно получить приблизительную картину его игры. Неудивительно что мне полюбились особенно как раз те пьесы, которые мы слышали в его личном исполнении, особенно этюд As dur, больше поэма, чем этюд. Но было бы ошибочно полагать, что в его игре была слышна каждая мелкая нота, то было лишь волнистое переливание As dur'ного аккорда, поддерживаемого временами педалью, однако сквозь эти гармонии была слышна дивная мелодия в длинных нотах и только в середине этюда, наряду с господствующей мелодической линией, выступил также ясно теноровый голос из аккорда. После исполнения этюда испытываешь настроение, точно только что увидал во сне чудную картину, которую вновь пытаешься уловить наяву. Говорить об этом можно очень мало, хвалить же такую музыку совершенно не приходится“.

Отзыв Шумана об игре Шопена.

Эти свидетельства о Шопене, как об артисте, хотелось бы дополнить еще характеристикой, набросанной мастерским пером Гейне: („Лютеция“ 1837):

Характеристика Гейне.

„Шопен не только виртуоз, блещущий своей технической законченностью, но и композитор, достигший предельных высот. Это человек первого ранга. Шопен—любимец тех избранных кругов, которые в музыке ищут высших духовных наслаждений. Его слава—аристократиче-

ского характера, она надушена похвалами высшего общества, она изыскана так же, как и его личность. Шопен происходит из французской семьи в Польше и воспитание свое отчасти получил в Германии. Влияние трех национальностей делает его личность в высшей степени примечательной. Он усвоил себе лучшие черты трех народностей: Польша дала ему свой рыцарский характер и историческую скорбь, Франция свое легкое изящество, грацию, Германия — романтическое глубокомыслие... Природа же дала ему красивую, изящную, немного худощавую фигуру, благородное сердце и гений. Да, Шопена следует назвать гением в полном смысле слова; он не только виртуоз, но он поэт звуков, ничто не может сравниться с таким наслаждением, как слушать Шопена, когда он импровизует за роялем. Тогда он ни поляк, ни француз, ни немец, он изобличает свое высокое происхождение и сразу становится ясным, что Шопен происходит из страны Моцарта, Рафаеля и Гете, что его истинной отчизной является сказочное царство поэзии. Когда Шопен сидит за роялем и импровизует, мне кажется, что меня посетил мой соотечественник из любимой нашей родины и рассказывает мне занятные истории, приключившиеся там за время моего отсутствия... Иногда мне хочется прервать его вопросами: а каковы дела красивой никсы, кокетливо повязавшей серебряной вуалью зеленые локоны? Преследует ли ее еще седобородый бог моря своей глупой настойчивой любовью? По прежнему ли у нас еще горды огненные розы? Все ли так прекрасно поют еще деревья при лунном свете?“

В 1836 году Шопен, благодаря посредничеству Листа, познакомился с знаменитой писательницей Жорж Санд, вызвавшей в нем сильное чувство. Близость Шопена к Жорж Санд оборвалась внезапно в 1847 году, незадолго до его кончины. Разрыв этот был одним из последних толчков, сведших его в могилу. Еще в 1837 году у Шопена стали проявляться первые признаки тяжелого легочного заболевания, обратившего, по признанию Жорж Санд, ее нежного друга в невыносимого пациента. О причинах разрыва между Жорж Санд и Шопеном в настоящее время имеется довольно обширный материал. Хорошо освещены документально также и предыдущие моменты их сближения, но тем не менее „роман“ замкнутого Шопена и пламенной утверждающей себя в жизни демократки Жорж Санд имеет еще много психологически загадочного. Последний концерт Шопена в Париже состоялся 16 февраля 1848 года. Был намечен еще один его публичный вечер в марте, но от последнего Шопен отказался в виду революционных событий. В апреле того же года он предпринял поездку в Англию, где его давно ждали многочисленные поклонники и друзья. В январе 1849 года Шопен возвратился вновь в Париж, совершенно измученный и смертельно больной. Еще несколько месяцев он витал между жизнью и смертью, пока 17 октября 1849 года не избавился от тяжелых страданий. Каталог его композиций содержит, за немногими исключениями, (трио для рояля, скрипки и виолончели, дивная соната для виолончели и фортепиано, и еще двух пьес для фортепиано и виолончели, 17 польских песен), произведения для фортепиано-соло и фортепиано с оркестром. Всю свою творческую энергию Шопен сосредоточил в сфере интимного пианизма. Число шопеновских опусов — 74, из них оп. № 4 и произведения, начиная с оп. 66-го, были изданы в 1855 году уже после его кончины. Кроме того уже без опусного обозначения после смерти Шопена напечатаны были два полонеза, 3 вальса, 7 мазурок, большею частью относящиеся к его ранним произведениям. Самим Шопеном опубликовано было еще не-

Сближение с Ж. Санд.

Разрыв с Ж. Санд.

Поездка в Англию.

Кончина Шопена.

Список сочинений Шопена.

сколько композиций (3 этюда, вариация на марш из „Пуритан“ Беллини, 1 мазурка A moll и концертный дуэт для виолончели и фортепиано на тему из „Роберта Дьявола“) также без опусного обозначения.

Шопена обычно относят к романтической школе, и действительно в его музыке можно найти черты, сближающие его с художественным мировоззрением поэтов звука и слова романтической школы, например, Гейне, (с которым он делит, между прочим, и склонность к *романтической иронии)* и Шуманом. Если, вообще, трудно связать с понятием определенной школы даже названных нами двух представителей романтизма, то почти невозможно при определении исторической роли Шопена суживать задачу этими гранями. Шопен — художник с уклоном в сторону чистого индивидуализма, с прирожденно отрицательным отношением к вокальной лирике, игравшей такую большую роль в истории романтического движения, он—музыкант, совершенно чуждый литературным интересам (видовой признак всякого музыкального романтика!), свободный от всяких предуказанных схем—такой художник имеет право на то, чтобы считаться центром, из которого выходят и животворящие лучи на пользу дальнейшего развития музыки. „Что есть высшее в искусстве?“ вопрошает в одной из своих статей Гейне, „то-же, что и в других явлениях жизни должно считаться высшим: сознательная свобода духа“. Эта сознательная свобода, умение ограждать себя ото всего того, что не находится в самой тесной связи с личностью композитора были свойственны Шопену. Его музыкальные произведения, при всей артистической законченности передают *непосредственно* различные состояния его чуткой и остро нервной натуры. Нервность, всегдашняя возбужденность, утонченность психики выделяют его из круга композиторов первой половины 19 столетия. Шопен—импрессионист, искатель небывало гибких мелодических линий, одухотвореннейших звучаний, почти выходивших за пределы возможностей тогдашнего фортепиано в отношении творческих приемов гораздо ближе к недавней эпохе, эпохе Дебюсси, Скрябина и Шенберга, чем какой либо из его современников.

Связь Шопена с романтической школой.

Особенности шопеновской творческой натуры.

Шопен и наша эпоха.

Ритмические особенности его музыки.

В жизни Шопен, как известно, был чрезвычайно замкнутым человеком, но зато в музыке он раскрывался во всей своей глубине. Основной признак шопеновской музыки, ее величайшая *искренность*, есть первопричина того, почему среди бесконечного количества исполнителей Шопена так редки настоящие его истолкователи. Ритмическая капризность его музыки, ее изысканность, принимавшая иногда оттенок какой то болезненной хрупкости, мешают даже современным пианистам вполне овладеть его фортепианными произведениями. А между тем шопеновские композиции расчитаны на передачу не столько нотной записи, сколько того, что за ней кроется. Внимательный анализ его произведений раскрывает картину до крайности утонченной фигуративной разработки и необычейного богатства ритмических и гармонических образований, столь смелых и острых, *что от них лишь один шаг к синтетическим гармониям наших современников Скрябина и Шенберга.* Свои пьесы Шопен отделывал с неменьшей тщательностью, чем его друг Гейне свои стихотворения, и так же, как последние они производят впечатление удивительной легкости. Но легкось эта—результат упорной борьбы с традиционной формой (сонаты, скерцо) во имя полной свободы творческого воображения, совершенной „поэтизации“ музыкального произведения. В пределах общей истории музыки мы не имеем, однако, возможности остановиться на отдельных произведениях Шопена: такой детальный анализ должен быть предметом особой работы, до сих пор отсутствующей. На русском языке имеется специальное исследование *В. Пасхалова* об отношении Шопена к польской народной

Передача шопеновских пьес.

музыке. Эта работа, освещающая творчество Шопена с этнографической точки зрения, показывает, насколько его богатая ритмика связана с элементами польской национальной музыки. Анализ народно песенных элементов в музыке Шопена об'ясняет также ее своеобразную ладовую окраску и гармоническую структуру, отразившую сквозь призму шопеновской индивидуальности это влияние.

Отношение Шопена к польской народной музыке.

Прочная связь Шопена с родной землей делает его провозвестником новых национальных струй в европейском искусстве. В известном отношении Шопена можно сравнить с Глинкой (знавшим его композиции: в России произведения Шопена стали распространяться в тридцатых годах). Глинка сделался родоначальником всей русской культурной музыки, создав союз между русской мелодикой и настоящим европейским мастерством. Влияние же Шопена оказалось всеевропейским, это был своего рода музыкальный мессианизм, аналогичный политическому мессианизму польских мечтателей. В качестве мастера „малых форм“ Шопен особенно важен, как совершенно самостоятельный творец миниатюрной фортепианной *поэмы*, как можно было бы по аналогии с симфонической поэмой Листа, назвать *прелюдии* Шопена. Эта поэмность фортепианной музыки Шопена возродилась в произведениях современных импрессионистов. Мы уже несколько раз упоминали имя *Скрябина* (1871—1915), являвшего черты удивительного сходства с Шопеном, но почти у всех крупных музыкантов второй половины двенадцатого и двадцатого столетия, начиная *с Листа, Шумана и русских „балакиревцев“* (*самого Балакирева, Кюи, Бородина, Римского-Корсакова*) *и кончая Дебюсси, Равелем, Регером, Скрябиным*, можно уловить непосредственное воздействие шопеновского письма. Бурные порывы современного творческого духа Шопен, как историческая сила, умеряет своей стройной, выдержанной, но гибкой и нервной разработкой. Может быть сейчас, после мировой войны, уже отпал главный смысл искусства 19 века: установление основы музыкального стиля отдельных народов, и музыкальное искусство, наконец, обрело язык всемирного братства и взаимного понимания и таким образом начинает притупляться интерес к этнологическим музыкальным особенностям. Но тем глубже ощущаем мы Шопена, как художника-космополита, которому одинаково подвластна была вся гамма человеческих настроений от глубочайшей меланхолии и скорби (B-moll'-ная соната, большинство ноктюрнов) до изысканнейшей мягкости в передаче эротических оттенков, от мрачного драматического под'ема баллад до беззаботного юмора маленьких жанровых сцен в его мазурках, от элегантности салонного танца (вальсы) до декоративной пышности исторических шествий (полонезы).

Историческая роль Шопена.

Шопен — родоначальник национальных школ.

Шопен и русская музыка.

Шопен и современность.

Первое полное собрание сочинений Шопена вышло в Варшаве в 1864 году в изданиях Гебетнера и Вольфа. Одно из лучших позднейших изданий—Брейткопфа и Гертеля (13 томов, редакция Брамса, Листа, Рейнеке). Из числи других собраний примечательно издание ученика Шопена *Карла Микули* (1821—1897), сверенное с корректурами самого композитора. Русское издание, предпринятое в 70-тых годах Юргенсоном в Москве, критически проверено знаменитым пианистом Карлом Клиндвортом. Несколько неизданных юношеских произведений Шопена оставались неопубликованными до самого последнего времени. Полный тематический указатель произведений Шопена издан Брейткопфом и Гертелем.

Собрание сочинений Шопена.

Литература к главе двадцать седьмой:

Берлиоз:

Основные работы—

Ad. Jullien. H. Berlioz. Париж 1885.
Hippeau. Berlioz l'homme et l'artiste. 3 m. m. Париж 1883—1886, *его-же* Berlioz et son temps. Париж 1892.
A. Ernst. L'oeuvre dramatique de Berlioz. Париж 1884.
R. Pohl. H. Berlioz. Studien und Erinnerungen 1884.
I. Prodhomme. H. Berlioz. Париж 1898.
I. Tiersot. Hector Berlioz et la société de son temps. Париж. 1903 (2-ое изд. 1910).
I. Kapp. H. Berlioz. Берлин (7-ое изд. 1923)
Ad. Jullien. Musiciens d'hier et d'aujourd' hui. Париж. 1910.
R. Louis. H. Berlioz. Лейпциг. 1904.
Ромэн Роллан. Музыканты наших дней (сборник статей Р. Роллана пер. Ю. Л. Римской-Корсаковой) Петр. 1923.
Fr. Liszt. H. Berlioz und seine „Harold Symphonie". (Übers. von L. Ramann) (Music. Vortrage изд. Breitkopf'a u Härtel'я). О французском издании литературных работ Берлиоза упомянуто в тексте. Немецкое издание:
Berlioz H. Literärische Werke (10 томов со включением „Grosse Instrumentationslehre). Изд. Breitkopf'a u Härtel'a. Лейпциг см. также *Paul Morillot.* Berlioz—ecrivain. Гренобль. 1903
Письма Берлиоза: *D. Bernard.* Correspondence inedite. Париж 1879 и *Ferrand.* Lettres inédites. Париж. 1882, новое издание, том 8. Начато *Ж. Тьерсо.*
Берлиоз в России В. В. Стасов. Лист, Шуман и Берлиоз в России. Спб. 1896.
М. Петухов. Г. Берлиоз о России. Спб. 1881. На русский язык переведен ряд литературных работ Берлиоз: Симфонии Бетховена, Путешествие в Италию и Германию, письма и т. д.
Паганини: из большого количества работ о нем отметим—биографии *Conestabile* (1851) и *Brun* (1873), работы: *Guhr'a* Über Paganinis Kunst die Violine zu spielen. (Майнц 1829) *Schottky*, Paganinis Leben und Treiben (Прага 1835) и новейшую монографию *Prodhomme.* Paganini. Париж. 1907. *I. Kapp'a*, Paganini. Берлин. 1913.
Эпоха виртуозов W. Niemann. Das Klavierbuch. Лейпциг. 1913.
A. Weissmann. Der Virtuos. Берлин 1918.

Шопен:

Fr. Liszt. Fr. Chopin. Ges. Schriften. B. 1. Лейпциг Breitkopf u. Härtel (рус. перевод *французского* оригинала, 2-ое изд. 1872. Зиновьева 1887).
M. Karasowsky. F. Chopin. Sein Leben, seine Werke und Briefe. Дрезден 1877. (2 m. m.)
A. Audlly. Chopin sa vie etses oeuvres. Париж. 1880.
Fr, Niecks. Fredrik Chopin, as a man and his music. Лондон и Нью-Иорк, 1888, одна из лучших работ о Шопене.
E. Gariel. Chopin, la tradicion de su musica. Мексико, 1895.
El. Poirée. Chopin. Париж. 1906.
F. Hoesick Chopin zycie i twórczóse. Варшава 1904—1912 (основной биографический труд).
I. Hunnecker. Chopin. Нью-Иорк. 1900.
H. Leichentritt. Fréderic Chopin. (Berühmte Musiker). Берлин 1905.
Его-же. Analyse von Chopins Klavierwerken. 2 т. Лейпциг. 1921, 1922.
E. Ganche. Fr. Chopin. Париж. 1914.
E. Kelley. Chopin, the composer. Нью-Иорк. 1914.
A. Weissmann. Chopin. Берлин, 1912.
Tarnowski. Chopin e Grotger. Краков.
M. Karlowisz. Newydane dotychczas Paniatkipo Chopinie. Варшава. 1904.
B. Scharlitt. Chopin. Берлин, 1922.
Письма Шопена: см. Карасовский, Карловей, а также *Chopin F.* Gesammelte Briefe herausgegeben und getreu ins Deutsche übertragen von B. Scharlitt. Лейпциг, изд. Брейткопфа и Гертеля.

На *русском* языке:

Христианович. Письма о Шопене, Шуберте, Шумане, 1876.
С. Шлезингер. Опыт дидактической систематики произведений Шопена. Спб. 1904.
Г. Тимофеев. Ф. Шопен (к 50-летию со дня его смерти). Спб. 1899.
Игорь Глебов. Шопен. Пет. 1923.
В. Пасхалов. Шопен и польская музыка. Муз. Соврем. 1916-1917.

Отношения Шопена к Жорж Занд освещены в книге:

В. Каренин. Ж. Занд. Ее жизнь и произведения. Том II. Петер. 1916.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ВОСЬМАЯ.

1. Отличительные черты немецкого музыкального романтизма. Мендельсон на грани классицизма и романтизма. Юность Мендельсона. Берлинские академические круги. Биография Мендельсона. Отзыв Гейне о Мендельсоне. Фортепианная музыка Мендельсона. Его оратории. Симфонии и концертные увертюры. Мендельсон, как дирижер и пианист. Его заслуги в деле пропаганды музыки Баха и Генделя. Мендельсон, как представитель крупной буржуазии своего времени. Влияние его на судьбы западноевропейской и русской музыки.

2. Шуман, как глубочайший выразитель немецкого музыкального романтизма. Шуман—писатель о музыке. Борьба с филистерами. Трагический путь Шумана. Фортепианные произведения Шумана. Шуман и Э. Т. А. Гоффман. Вокальная лирика Шумана. Его симфонии. Шуман в России. Шумановская школа.

3. Лейпцигская школа. Лейпциг, как центр музыкального просвещения. Мендельсоновский круг. Начало северных школ. Гаде. Стерндаль—Беннетт. Наука о музыке в первой половине 19 столетия.

Немецкий и французский музыкальный романтизм.

Немецкий музыкальный романтизм имеет по сравнению с французским более замкнутый характер. Дух французской романтики, актуальный, революционный, раньше всего овладел отраслями музыкального искусства, обращенными к общественности—оперой, симфонией. Немецкое же романтическое движение в лице своих первых представителей, Гоффмана, Шуберта, Шпора, Вебера, сразу развернувшееся в тех же областях, к началу 30-х годов меняет свое направление. Второе поколение немецких романтиков, которое будет рассмотрено нами в настоящей главе, замыкается в более тесном кругу лирических созерцательных настроений и свою главную опору имеет в художественно разработанной *песне*. Инструментальная музыка этих композиторов также обнаруживает сильное тяготение к романсу—так складывается типичная мендельсоновская „песня без слов". Влияние старых классических образцов сказывается сильнее, чем в предыдущее десятилетие: идейное содержание баховской, генделевской и бетховенской музыки переливается в легче доступные нашему чувственному восприятию формы, оно популяризируется, а в иных случаях даже вульгаризируется во имя общедоступности. *Немецкий музыкальный романтизм 30-х годов*, если считаться с теми произведениями, которые действительно имели успех у широкой публики, *становится демократичнее*, получает характер земной материальной устойчивости. Не гениальный мечтатель и фантаст Роберт Шуман, а типичный мастер переходного времени Феликс Мендельсон Бартольди, при всех своих симпатиях к классическому миру зачарованный воздушным хороводом эльфов, романтической тайной лесного шелеста и морской волны, выступает первым на авансцену немецкой музыкальной истории.

Второе поколение немецких романтиков.

Влияние классических образцов.

Мендельсон-Бартольди, как глава романтической школы.

Феликс Мендельсон-Бартольди, внук известного философа Моисея Мендельсона и сын берлинского банкира, вырос в обстановке, необычайно благоприятствовавшей раннему проявлению его таланта. Можно сказать, что кроме Моцарта, мы не знаем примера такой спепифически музыкальной одаренности. Мендельсон был баловнем судьбы во всех отношениях. Нужда—эта „вечная спутница немецких музыкантов“, по выражению Вагнера—была ему совершенно незнакома. С раннего детства он вращался в кругу просвещенных людей своего времени, двенадцатилетним мальчиком удостоился дружбы Гёте; превосходное воспитание, полученное им в доме родителей, подготовили ему блестящее положение в жизни. Домашние лелеяли его талант и доставляло ему всяческие возможности для полного проявления его творческих сил. Девятилетним мальчиком он уже выступал в качестве виртуоза, с одиннадцати лет начал регулярно писать собственную музыку (и в первый же год сочинил 2 фортепианные сонаты, скрипичную и ряд песен), семнадцатилетним юношей пишет свою увертюру к „Сну в летнюю ночь“, со стороны формы и содержания одно из самых совершенных его художественных произведений. Всю жизнь Мендельсон окружен был преданными друзьями и поклонниками и избалованный их всегдашними похвалами, он, быть может, утерял известную долю творческой энергии, которая закаляется лишь в борьбе и в преодолении препятствий. Феликс Мендельсон родился 3 февраля 1809 года в Гамбурге и двухлетним ребенком перевезен был в Берлин, где протекли его детство и юность. Первыми учителями Мендельсона были лучшие представители тогдашнего берлинского музыкального мира: превосходный пианист *Людвиг Бергер* (1777—1839), продолжатель традиций Моцарта, Гуммеля и Клементи, *Карл Цельтер* (1753—1832), теоретик и дирижер берлинской певческой капеллы, знаменитый корреспондент Гете по музыкальным вопросам и скрипач *Геннинг*. Уже в 1824 году, когда ко дню рождения его родителей был исполнен четвертый по счету зингшпиль „Die beiden Neffen“ („Два племянника“) пятнадцатилетнего композитора, Цельтер торжественно произвел своего ученика в „подмастерья“.

Обстановка детства. Первые композиции. Учителя Мендельсона: Цельтер и Бергер.

Благодаря счастливым материальным обстоятельствам будущий мастер имел в своем распоряжении маленький оркестр и хор для исполнения своих произведений. В 1825 году отец Мендельсона, желая узнать мнение компетентного судьи о таланте своего сына, повез его в Париж для испытания у Керубини. Это испытание Мендельсон выдержал блестяще, и таким образом определился его путь. Но раньше, чем отдаться окончательно своему композиторскому призванию, Феликс Мендельсон два года изучал в университете философию и историю искусства. Композиторский дар его все креп и ширился. В 1827 году в берлинском королевском театре была исполнена единственная опера Мендельсона „Свадьба Камахо“, к 1828 году относится его превосходная увертюра „Морская тишь и счастливое путешествие“ („Meeresstille und glückliche Fahrt“). В 1829 году Мендельсон совершает подвиг, имевший огромное значение для музыкальной культуры 19 столетия: он извлекает из богатейшего архива певческой академии нотный материал „Пассии по Матфею“ Баха и ровно через сто лет после ее возникновения осуществляет первое после смерти Баха исполнение этого монументального произведения забытого гения. В том же году Мендельсон совершает свою первую поездку в Англию, где ему, в смысле влияния на музыкально-общественную жизнь страны суждено было сыграть роль, аналогичную роли Генделя (всего Мендельсон посетил Англию десять раз). Небольшое путешествие, пред-

Юношеские годы Мендельсона. Исполнение баховской пассии. Первая поездка в Англию.

принятое им из Лондона в Шотландию, послужило импульсом для создания концертной увертюры „Гебриды“ („Hebridenouverture“) и шотландской симфонии A moll op. 59, написанной впоследствии в Италии. В следующие годы он предпринял путешествие на юг, в Италию, где с бóльшим удовольствием изучал музыкальные произведения, итальянский ландшафт и нравы, чем итальянскую музыку, его не вдохновлявшую. Первые „Песни без слов“ и кантата „Вальпургиева ночь“ (на текст Гете)—одно из самых свежих и ярких произведений Мендельсона возникли в Италии. В 1832 году скончался учитель Мендельсона Цельтер, дирижер берлинской певческой академии, и Мендельсон с полным основанием полагал, что он будет выбран на его место. Однако, вследствие разных интриг (причем большую роль играли происки антисемитов) Мендельсон оказался забаллотированным. Несколько озлобленный этим Мендельсон в 1833 году принял место музикдиректора в Дюссельдорфе, где ему приходилось дирижировать в местном певческом обществе постоянными симфоническими концертами и заведывать музыкальной частью местного театра, во главе которого стоял поэт-романтик Карл Иммерман. Однако, сфера театра оставалась всегда чуждой Мендельсону, и уже в конце зимнего сезона 1835 года он отказался от своих дюссельдорфских обязательств и принял приглашение в Лейпциг на пост директора лейпцигских Gewandhaus концертов, основанных в середине 18 столетия. Лейпциг еще до переезда туда Мендельсона был очень крупным музыкальным центром, но с этих пор, благодаря Мендельсону, музыкальная жизнь города приобрела особую значительность и блеск. В 1843 году Мендельсон основал здесь консерваторию, первое немецкое этого рода учреждение с программой, построенной на чисто научных основаниях. К преподованию в лейпцигской консерватории Мендельсон привлек между прочим и Р. Шумана. В Лейпциге Мендельсон оставался до конца своей жизни, выезжая отсюда только в Берлин и Англию. Приблизительно с 1846 года у него стали обнаруживаться признаки сильного нервного переутомления и 4 ноября 1847 года он скончался от нервного паралича. Похороны Мендельсона носили характер грандиозного траурного действа. В день перевезения его праха в Берлин все магазины и государственные учреждения Лейпцига были закрыты. За свою сравнительно короткую жизнь — Мендельсон прожил лишь тридцать восемь лет, на год больше, чем Шопен—он проявил необычайную работоспособность. Всего им написано около ста двадцати опусов: 2 оратории „Павел“ (1836) и „Илья“ (1846), 6 концертных увертюр, музыка к „Сну в летнюю ночь“, „Аталии“ и „Эдипу в Колоне“, 5 симфоний, 7 струнных квартетов, 2 струнных квинтета, фортепианный секстет, 3 фортепианных квартета и 2 фортепианных трио, 2 фортепианных концерта с оркестром и знаменитый скрипичный концерт, 2 виолончельные сонаты и 1 скрипичная. Наибольшей популярностью пользуются фортепианные произведения Мендельсона, особенно его „Песни без слов“ (всего 48), фантазии, характерные пьесы, каприччио, вариации, прелюдии и фуги. Для органа Мендельсон сочинил 3 прелюдии и фуги и 6 сонат (сам он был превосходным органистом). Очень много Мендельсон оставил также вокальной музыки: 83 романса для одного голоса с фортепиано, 13 дуэтов, 21 квартет для мужских голосов, 28 для смешанного вокального состава, и большое количество духовных композиций—моттетов, духовных песен и т. д. К юношеским сочинениям Мендельсона принадлежат 11 симфоний для струнного квартета и 5 небольших опер.

Путешествие в Шотландию.

Мендельсон в Дюссельдорфе.

Мендельсон в Лейпциге.

Список сочинений Мендельсона.

Отзыв Бюлова о Мендельсоне.

„Могу вас уверить, что Мендельсон сохранится для будущих столетий, тогда, когда многие из современников будут забыты“, говорил своим ученикам Ганс Бюлов, „его симфонии будут еще исполняться, когда о симфониях Шумана никто больше не будет знать. Его увертюры, которые я называю симфоническими поэмами, будут еще жить тогда, когда другие симфонические поэмы не будут больше исполняться“. Это предсказание знаменитого дирижера оправдалось только отчасти, но о нем стоит вспомнить. Мендельсон не принадлежал к числу крупных новаторов музыкального искусства, *он всем своим существом коренился в бюргерском укладе 30-х годов*, он романтик в том отношении, что в его музыке отсутствуют совершенно черты героичности и монументальности. Пафос борьбы ему чужд, незнакома и красота подвига, которой вдохновлялся Бетховен. Он насквозь сентиментален; неспособный возвыситься до подлинного героизма в искусстве, он расплывается в несколько вялых, но, по своему пленительных настроениях. Изнеженный баловень жизни он бежит от ее страстей и страданий в царство эльфов, мимолетных грациозных видений, вызванных его легко творящей художественной фантазией.

Отсутствие героичности в музыке Мендельсона.

На грани классицизма и романтизма.

М ндельсон стоит на грани классицизма и романтизма. По своему музыкальному вос итанию и прочно сложившимся вкусам он тяготеет к ясной пластике классических форм, но он вместе с тем—он человек 30-х годов, эпохи, томимой предчувствиями нового человека, новых перемещений в жизни, но бессильный воплотить свои мечты в искусстве.

Характеристика Гейне.

Отличную характеристику Мендельсона дал Гейне по поводу концертного выступления артиста в 1844 году в Париже: „Какой подлинно современный человек Феликс Мендельсон Бартольди, наш высокочтимый соотечественник, о котором мы упоминаем сегодня по случаю исполнения его симфонии в концертном зале консерватории... Эта симфония (дело идет о шотландской симфонии) полна настоящих красот и принадлежит к числу лучших работ Мендельсона. Но почему этого заслуженного и высокоталантливого артиста французская публика перестала венчать лаврами после исполнения „Павла“? Каким образом произошло, что все попытки в этом направлении оказались бесплодными, и даже такое крайнее средство, как исполнение хоров „Антигоны“ имело столь жалкий результат? Явление Мендельсона дает нам повод задуматься над высшими проблемами эстетики. А именно, перед нами неизменно восстает великий вопрос: в чем разница между искусством и ложью? Мы восхищаемся большим талантом этого мастера в области формы, стилистики, его способностью воспроизводить все значительное, его красивой фактурой, его тонким слухом, его нежным осязательным органом и его серьезным, я бы сказал, убежденным безразличием ко всему окружающему. Если искать аналогичного явления в смежном искусстве, то мы найдем таковое в поэзии в лице Людвига Тика. И этот мастер умел воспроизводить прекрасные образцы в своем собственном письме или чтении, он умел даже представляться наивным и тем не менее он не создал ничего, что покорило бы людей толпы и живо отозвалось бы в их сердцах. Обоим им присуще было желание создавать драматические произведения, но вероятно и Мендельсон состарится и одряхлеет, не написав ничего истинно великого для сцены. Он наверно будет делать попытки, но они окажутся бесплодными, ибо здесь требуется язык подлинной страсти“.

Мендельсон и Тик.

Гейне был прав. Этим языком Мендельсон не владел, и из всех произведений, в которых он стремился поражать современников силой своего драматического пафоса, большими зодческими линиями, время не пощадило ничего. Мендельсон был мастером малого искусства. Там,

где он музицирует, свободно отдаваясь тихой радости своей безмятежной натуры, Мендельсон живет еще поныне. Увертюра и сценическая музыка к „Сну в летнюю ночь“, волшебно легкая, грациозная и красочно прозрачная, несколько из менее заигранных „песен без слов“, его концертные увертюры („Гебриды“, „Морское путешествие“, „Прекрасная Мелузина“), в которых он проявляет себя тонким знатоком оркестровой краски и живописцем звуков, нисколько не утеряли своей свежести. Труднее сейчас наслаждаться его симфониями. Богатая образами, поэтичная „шотландская“ симфония ор. 59 (первое исполнение 3 марта 1842 года)—вершина его симфонического творчества. Известно, что симфония была навеяна Мендельсону воспоминаниями о несчастной шотландской королеве Марии Стюарт. В ней действительно ощущается удивительное чувство „исторического пейзажа“. Сквозь дымку шотландских туманов просвечивают уверенно набросанные картины из романтического прошлого страны. Новизна этой симфонии отнюдь не в формальной структуре, симметрически выдержанной до конца, а в замечательном умении композитора воспроизводить национальный колорит чуждой ему страны. Более ранняя, чудесно инструментованная итальянская симфония, бойкая, шумливая, как южная толпа, интересна плотным контрапунктическим „баховским“ письмом своей первой части.

Мендельсон—мастер малого искусства.

Шотландская симфония.

Новизна симфонии.

Наибольшую популярность при жизни Мендельсона доставили ему его вокальные произведения, (часть из них самим автором предназначалась для исполнения „под открытым небом“)—инструментальные „Песни без слов“, а также две его оратории. Мендельсон писал для человеческого голоса просто, благодарно, приближаясь в строении своих песен к народной строфической форме. Идеалом, к которому он стремился, была народная песня. Придворная концертная форма ему совершенно чужда, и некоторые из мендельсоновских композиций, особенно его грубо-сентиментальные квартеты являются исходной точкой целой литературы, приноровленной к потребностям певческих обществ. Любовь к природе, характерная для Мендельсона, одна из самых ценных черт немецкой психики. Она создала небывалый успех веберовскому „Фрейшюцу“, она же была причиной широчайшей популярности мендельсоновских хоровых и квартетных композиций. Обе оратории Мендельсона „Павел“ и „Илья“ (к ним он предполагал присоединить еще третью „Христос“) проникнуты глубоким чувством, существенным недостатком является стремление слить в них баховскую и генделевскую форму путем введения рассказчика и хорала в ораторию, трактованную драматически, как у Генделя. Камерная музыка Мендельсона в настоящее время уже почти совершенно забыта, за исключением его изящного октета pendant к музыке „Сна в летнюю ночь“—фортепианного трио и, максимум, одного или двух квартетов. Что касается фортепианной музыки Мендельсона то его каприччио, фантазии, характерные пьесы и вариации отличаются одним общим недостатком: при несомненном стремлении к внешнему, блеску и элегантности письма они как будто то бы предназначены не для реального фортепиано, а для какого то абстрактного инструмента, в них мало живости и сочности звука. Наибольшее впечатление производят еще и сейчас некоторые из его „песен без слов“. В них Мендельсон создал совершенно новый жанр небольших фортепианных пьес, однотемных, мелодически гибких и цельных по своему поэтическому настроению. Первые 6 „песен без слов“ появились вперемежку с настоящими романсами. Образцом для них служили бетховенские „мелочи“, шубертовские романсы, с другой стороны, но известная часть их—„хоровые“ песни без слов с обширными прелюдиями — не имеют прецедентов в музыкальной литературе. К числу лучших его фор-

Вокальные произведения Мендельсона.

Любовь к природе.

Оратории Мендельсона.

Камерная музыка.

Недостаток фортепианных произведений Мендельсона.

Бетховенские „мелочи“ и „песни без слов“.

тепианных произведений относятся несколько каприччио,, великолепные „серьезные вариации“ („variations sérieuses“) и фортепианная фуга E-moll. Фортепианную технику Мендельсон не обогатил ничем особенным, за исключенинм разве многоголосных пассажей стаккато. Лучше всего ему удавались фантастические хороводы эльфов. Оба фортепианных концерта Мендельсона сейчас уже вышли нз музыкального обихода, но зато единственный его скрипичный концерт—лучший во всей послебетховенской литературе. Сам Мендельсон был для своего времени выдающимся пианистом, вызывавшим восторги не столько внешней виртуозностью своей игры, сколько ее музыкальностью и выразительностью.

Мендельсон-пианист.

Влияние Мендельсона.

Мендельсон, культурнейший и образованнейший композитор своего времени, был одним из самых влиятельных музыкантов 19 столетия. Через его школу прошло целое поколение композиторов, и только яростные, резкие нападки Вагнера до известной степени приостановили рост этого влияния. Но и в конце 19 столетия у авторов с тяготением к стройной форме чувствуется живое воздействие мендельсоновских образцов. Недаром Макс Регер, по словам его новейшего биографа, восхищался удивительной легкостью, уверенностью формы и красотой звуковых пропорций Мендельсона. Необычайно велика была и популярность Мендельсона в России, где его произведения стали исполняться в конце тридцатых годов. „Поклонники немецкой школы музыки решительно все без ума от Мендельсона и находят в его произведениях все превосходным“, писал в 1850 году Серов. „После этого надо иметь довольно смелости, чтобы прямо высказать мнение, которого мы держимся: оно такого рода, что Мендельсон *конечно лучший композитор послебетховенского времени*, но это не значит, что бы он был хорош сам по себе, без сравнения с более или менее плохими современниками, чтобы он сколько нибудь подходил по достоинству к великим своим предшественникам — к Баху, Генделю, Глюку, Гайдну, Моцарту и Бетховену“. Несмотря на вторую ограничительную часть этой характеристики Серов вполне выражал настроение большинства русской публики пятидесятых годов, готовой до самозабвения упиваться мендельсоновской музыкой. Убежденнейшим „мендельсонианцем“ был *А. Рубинштейн*, но и более поздние русские симфонисты, *Чайковский*, *Глазунов* не чужды увлечения изящной элегантностью и формальной законченностью Мендельсона. Первое полное собрание сочинений Мендельсона вышло в 19 сериях в издании Брейткопфа и Гертеля в конце семидесятых годов прошлого столетия. Многочисленны издания его писем и путевых дневников. Очень интересный материал о самом Мендельсоне дают воспоминанияо нем артиста и друга, композитора Э. А. Девриена.

М. Регер.

Отзыв Серова о Мендельсоне.

Рубинштейн, Чайковский, Глазунов.

Шуман—представитель сороковых годов в музыке.

Если Мендельсон был характерным *выразителем уравновешенной спокойно накопляющей крупной буржуазии 30-х годов в немецком музыкальном искусстве, то Роберт Шуман, бывший всего лишь на год моложе его, должен быть отнесен к музыкальным представителям тревожных сороковых годов*, хотя лучшие из его фортепианных произведений, с вполне раскрывшимися особенностями его творческой личности, возникли еще в 30-тых годах. Гибкий и разнобразный в музыкальном отношении Шуман прошел гораздо более трудный жизненный путь, чем Мендельсон Бартольди. Его нервная и сложная в эмоциональном отношении музыка была гораздо менее доступна толпе и с трудом воспринималась знатоками. „Убежденное безразличие ко всему окружающему“, какое отметил у Мендельсона Гейне, было совершенно чуждо Шуману. „Обо всем, что присходит в мире, политике, литературе, людях я мыслю по-своему, и то, что вопло-

Эмоциональная сложность музыки Шумана.

тимо в музыке, ищет потом себе исхода", говорил он о себе. Это признание настоящего романтика, художника с крайне впечатлительной душой и кругозором, открытым на все стороны. В этом смысле Шуман предтеча тех многосторонне одаренных композиторов второй половины 19 столетия, которые с гордостью утверждали, что они но только музыканты, но и образованные люди. Музыкальное творчество Шумана развивается в связи с литературными, а отчасти и с политическими веяниями его времени. Он—модернист в современном смысле, с первых же слов заговоривший языком звуков, неведомых до него, и при свете огня его юношеских вдохновений большинство из мендельсоновских композиций кажутся отвлеченными созданиями чрезмерно уравновешенной натуры.

Близость к литературным веяниям.

Роберт Александр Шуман родился 8 июня 1810 года в саксонском городе Цвикау. Отец его был книгопродавец, не чуждый литературы (он был переводчиком некоторых вещей Байрона). У его сына, юного Роберта Шумана, склонность к литературе стала также проявляться очень рано. Впечатление, произведенное игрою пианиста Мошелеса, дало Шуману почувствовать его призвание к музыке. В 1828 году Шуман по окончании гимназии, поступил на юридический факультет лейпцигского университета и здесь познакомился с выдающимся педагогом пианистом *Фридрихом Виком* (*1785—1873*), отцом будущей спутницы его жизни. У Вика Шуман стал брать уроки фортепианной игры. Очарованный виртуозным искусством Паганини, которого он слышал в 1830 году, Шуман окончательно решил избрать карьеру пианиста, и в том же году ему, после долгих уговоров, удалось добиться у своей матери разрешения посвятить себя окончательно музыке. Неудачный опыт, имевший целью усилить подвижность пальцев с помощью особого приспособления, привел к полному параличу правой руки Шумана и заставил его отказаться от мысли о карьере виртуоза. С жаром набросился он на изучение теории музыки у тогдашнего музик-директора лейпцигского городского театра *Генриха Дорна* (1804—1892), автора нескольких довольно удачных опер. Занятия у Дорна продолжались очень недолгое время до от'езда последнего из Лейпцига весною 1832 года. В дальнейшем Шуман был предоставлен исключительно самому себе и усиленным изучением „Хорошотемперованного клавира" Баха он продолжал развивать свои музыкально теоретические знания.

Занятия у Ф. Вика и Г. Дорна.

Изучение Баха.

В 1831 году Шуман дебютировал в качестве музыкального критика цитированной нами выше статьей о шопеновских вариациях оп. 2 на тему моцартовского „Дон-Жуана". К тому времени стали появляться в печати первые композиции Шумана, относящиеся к периоду его занятий с Дорном. Это были первые пять опусов Шумана: вариация на тему Abegg, посвященные „графине" Абегг, молодой девушки, не имевшей, впрочем, ничего общего с графским титулом. Вариации эти написаны в 1830 году и опубликованы в 1832) опус 2—„Papillons" („Мотыльки" сочинялись между 1829 и 1831 годом, напечатаны в 1832 г.), опус 3—этюды по каприччио Паганини (написаны и напечатаны в 1832 году) ,опус 4—интермеццо (сочинены в 1832 напечатаны в 1833 году) и оп. 5—экспромпты на тему Клары Вик. Автор этих пяти опусов, из которых первые два при гениальных задатках композитора изобличали его еще совершенно неопытную руку, задумал основать в Лейпциге новый журнал музыкального искусства „Neue Zeitshrift für Musik" с весьма боевой программой. В ней значилось: „борьба против поверхностного виртуозного блеска", „борьба за новую эру поэтической музыки", „поднятие немецкого национального самосознания развитием немецкого искусства", „мы пишем не для того, чтобы обогатить купцов, а для того, чтобы почтить искусство". Редакционная

Первые опусы.

Основание „Нового журнала музыкального искусства“. коллегия состоявшая номинально из четырех лиц: самого Шумана, Кнора, высокоталантливого пианиста Л. Шунке, скончавшегося вскоре после основания журнала, и учителя Шумана, Ф. Вика, фактически воплощалась в одном Шумане. Шуман высокоодаренный литератор, писавший легко и вдохновенно, создал особый вид музыкальной рецензии, ближе всего подходивший к музыкальным новеллам Гоффмана. Подобно Гоффману он отождествлял известные черты своей психики с поэтическими образами. В своих рецензиях он подпи-сывался именами Евсевия, Флорестана, двух противоположных натур: мягкой лирически сознательной (Евсевий) и мужественно критической (Флорестан) по имени действующего лица в бетховенском „Фиделио“. Так же, как автор „Серапионовых, братьев“ Шуман пользовался в своей музыкальнокритической деятельности фикцией тайного союза „Давидова братства“, члены которого были призваны подобно библейскому Давиду поражать всяческих филистеров, музыкальных и иных. Все эти приемы поэтической символизации давали Шуману большую свободу в его критических суждениях и полную независимость от принадлежности к какой либо определенной школе. В этом романтическом маскараде, столь живо увлекавшем фантазию Шумана, в ряде поэтических образов проходит перед нами горячолюбимая им девушка, за обладание которой ему пришлось вести ожесточенную борьбу. Эта девушка была дочь его учителя Клара Вик, быстро приближавшаяся к славе лучшей немецкой пианистки. Впоследствии поэт Гильпарцер в прекрасном стихотворении сказал, что она хранила ключ к крепко замкнутой сокровищнице ботховенского творчества. Клара Вик со всей непосредственностью чистой натуры ответила на страстный порыв Штмана (она втайне от своего отца обещала еще в 1835 году Шуману свою руку) и проявила удивительную твердость духа среди тех сложных интриг, которыми ее родитель пытался расстроить союз тогда уже знаменитой пианистки с молодым безвестным композитором. Она сделалась его музой, и до дня своей свадьбы 12 сентября 1840 года Шуман писал исключительно фортепианные произведения. Это его знаменитый „Карнавал“, „Фантастические пьесы“, „Танцы Давидова братства“, новелетты—одним словом все те призведения в которых раскрывается гениальная мечтательность Шумана, наиболее свежие и яркие, эмоционально выразительные его пьесы. В октябре 1838 года Шуман посетил Вену с целью выяснить, возможно ли перенести туда издание журнала, но ожидаемых результатов эта поездка не дала, зато он обрел здесь музыкальную находку величайшей ценности, как для него лично, так и для дальнейшего развития симфонического искусства: забытую Cdur-ную симфонию Шуберта.

Флорестан и Евсевий.

Клара Вик.

Фортепианные произведения Шумана.

Поездка в Вену.

Вокальная музыка.

1840 год, год женитьбы Шумана, был моментом глубокого перелома в его музыкальном творчестве. В этом году внезапно раскрывается родник его вокальной лирики. За этот год им было написано 138 романсов—плодовитость сравнимая, разве только с легкостью шубертовского письма. Не станем скрывать от себя того что такая продуктивность была вызвана отчасти заботами материального характера—композиция романсов сравнительно хорошо оплачивалась! — но отметим, что все вокальные произведения, созданные Шуманом в этом году отличаются высоким полетом вдохновения и необычайной силой выражения. Шуман сразу нашел свой подход к художественной форме романса, и занял место близкое к Шуберту, в смысле художественной значительности им созданного, но совершенно самостоятельное, ибо произведения проистекали из самых глубин его творческой натуры. В 1841 году Шуман переходит к симфоническому стилю и создает две симфонии. В 1842

Первые симфонии.

году—три чудесных струнных квартета и струнный квинтет Es dur, в том же году пишет поэму „Рай и Пери“. Такие творческие напряжения очень вредно отважались на хрупкой психической организации Шумана В том же 1843 году Мендельсон привлек его в качестве преподавателя. в лейпцигскую консерваторию. В 1844 году Шуман сопровождает свою супругу в Россию, сам он со свойственной ему скромностью и не предполагал выступать лично или пропагандировать в России свои произведения. В материалах, собранных В. В. Стасовым о пребывании Шумана в России, имеется очень интересное сообщение Ю. К. Арнольда, известного русского теоретика, передающее довольно живо схваченный образ поэта звуков, Описание это относится к домашнему концерту, устроенному у А. Ф. Львова: „Клара Шуман играла в тот вечер квартет для фортепиано своего мужа, его же, „Kreisleriana“ и некоторые другие пьесы. Оне производила на слушателей огромное впечатление... Весь вечер Шуман был по всегдашнему угрюм и молчалив. Он очень мало разговаривал; на вопросы графов Вьельгорских и самого хозяина А. Ф. Львова он лишь тихо что то промычал в ответ. С знаменитым скрипачем Моликом, только за несколько дней до того приеховшим в Петербург, у них завязалось нечто в роде разговора, почти шепотом и без всякого оживления. Шуман все больше сидел в углу около фортепиано (в середине залы стояли все пюпитры для исполнявшегося в тот вечер октета Мендельсона), он сидел, нагнувши голову, волосы его свислись на лицо, выражение было сурово задумчивое, губы будто насвистывают. С Шуманом, какого я видел в этот вечер, совершенно сходен лепной медальон в натуральную величину скульптора Дондорфа. Клара Шуман была немного поразговорчивее, отвечала за мужа. В фортепианном исполнении она выказывала себя весьма великой художницей, с мужественной энергией и женским инстинктом в „Auffassung“ и исполнении, хотя ей всего было 25 или 26 лет“. „Несколько недель, проведенных Шуманом в Петербурге и Москве не оставили глубокого следа на тогдашней музыкальной России. Глинка и Даргомыжский, свидетельствует В. В. Стасов, „его не слыхали, ничего не знали даже о его присутствии. Кроме небольшого аристократического кружка никто тогда даже не знал, что вот какой великий музыкант у нас в Петербурге в гостях (я это живо помню), никаких разгоров о нем не было. Концертов он не давал, нигде в публику не выступал, да даже большинство интересовавшихся у нас музыкой едва знали немногие (ничуть не лучшие, не капитальнейшие) фортепианные его сочинения. Здешние музыкальные учителя никому из учеников своих не давали играть его пьесы... Капельмейстеры в свою очередь нигде и никогда не исполняли инструментальных и хоровых сочинений Шумана. Артисты-аматеры понятия не имели о его высокоталантливых романсах. Главным музыкальным богом тогда был у „знатоков и музыкантов“ в концерте и дома—все только Мендельсон, в театре—итальянцы, итальянцы и итальянцы. Поэтому капитальнейшие тогдашние наши обер-доки графы Виельгорские и Львов, милостиво приняли у себя в доме Шумана с его женой, обласкали их, осыпали учтивостями, представили ко двору, сыграли у себя (со значительными издержками) его симфонии и квартеты, но на том все дело и кончилось. После от‘езда Шумана, его здесь тотчас же забыли самым основательным образом“. Прошло свыше десяти лет, прежде чем этот своеобразный поэт мог оказать реальное влияние на молодую русскую музыку, влияние, которое, впрочем, росло неизменно. Клара Шуман посетила Россию еще вторично зимой и весной 1863 и 1864 года. Интересно отметить, что в первую свою поездку на концерте петербург-

Шуман в России.

Воспоминания Ю. Арнольда.

В. Стасов о пребывании Шумана в России.

Поездки Клары Шуман в Россию.

ского филармонического общества 4 марта 1844 года Клара Шуман играла фантазию Тальберга—этого требовала господствующая мода.

Приезд в Дрезден.

С возращением из России Шуман переменил место своего жительства и переехал в Дрезден. Молодая чета возлагала надежды на то, что перемена обстановки благотворно подействует на состояние здоровья Шумана, так как у него стали обозначаться признаки сильного нервного расстройства. По приезде в Дрезден Шуман отказался от своей консерваторской преподавательской деятельности и передал редактирование своего журнала О. Лоренцу (с 1845 года место Шумана заступил Ф. Брендель.) Еще в 1838 году Шуман признавался, что он "пишет буквы только по принуждению". и охотнее всего сочинял бы только сонаты и симфонии. Теперь композитор окончательно одержал верх. Дрезденская атмосфера сначала действительно несколько рассеяла недуг Шумана, но не надолго. Сильное внутреннее беспокойство вновь охватило его. Судорожно ищет он новых возможностей для своего музыкального творчества. Скудость авторских гонораров заставляла Шумана чрезмерно эксплоатировать свою творческую способность. В 1848 году он заканчивает свою единственную оперу—поэму „Геновева“ на текст, составленный им самим по драматическим материалам Тика и Гебеля (премьера этой оперы состоялась в 1850 году в Лейпциге). В том же году он создает одно из своих лучших произведений, музыку к драматической поэме Байрона „Манфред“; к тому же дрезденскому периоду относится еще прелестный альбом для детей, лесные сцены для рояля, „испанская песенная игра“ („Spanisches Liederspiel“) и, наконец, сцены из „Фауста“. Одновременно с Шуманом в Дрездене жил и Вагнер, но сближения между обоими музыкантами не произошло. В 1850 году Шуман, не чувствуя твердой материальной опоры в Дрездене, принял предложенное ему место городского концертдиректора в Дюссельдорфе. Еще одна последняя яркая вспышка его музыкального гения создала здесь его последнюю „рейнскую симфонию“. Затем начинается явный упадок его сил, он постепенно теряет власть над собой, начинают появляться признаки тяжелого психического расстройства, склонность к мистицизму, к спиритизму все сильнее охватывает его. Шуман уже не в состоянии больше руководить симфоническими концертами и, получив совет поберечь свои силы, совершенно отказывается от своего дюссельдорфского поста. Через несколько месяце после этого, 17 февраля 1854 года, Шуман делает попытку кончить жизнь самоубийством, бросившись в ледяной поток Рейна. Он был спасен случайно подоспевшими рыбаками. Больного композитора пришлось поместить в частную психиатрическую лечебницу близь Бонна, где он 28 июля 1856 года закончил свои скорбные они. Его спутница жизни Клара Шуман пережила своего супруга на 40 лет, она скончалать в 1896 году. Клара Шуман пользовалась славой лучшей немецкой пианистки, одинаково замечательной, как исполнительницы Бетховена, так и произведенй романтиков, в особенности своего мужа. В деле пропаганды шумановской фортепианной и камерной музыки еще при жизни самого композитора она сделала очень много. Музыкальное наследство Шумана заключает в себе 148 опусов и 6 произведений без опусного обозначения. Обширен отдел фортепианной музыки, с которой Шуман начал свою композиторскую деятельность, но пределы данной работы не позволяют нам перечислить их в отдельности. В каталоге шумановской камерной музыки имеется 3 струнных квартета, 1 фортепианный квартет, 3 фортепианных трио, фантазия для фортепиано, скрипки и виолончели, 2 скрипичные сонаты, 5 пьес для виолончели, ряд пьес для альта, разилчных духовых инструментов и т. д.

Произведения дрезденского периода.

Приезд в Дюссельдорф.

Кончина Шумана.

Клара Шуман.

Список произведений. Камерная музыка.

Велико было и число созданных им романсов. Среди вокальных композиций Шумана необходимо отметить еще 4 хоровые баллады с оркестром и сольными партиями, относящиеся к последнему периоду его творчества. Как и другие хоровые композиции, они сравнительно мало известны в широких кругах любителей. Из других вокальных произведений Шумана крупнейшее значение имеет его оратория „Рай и Пери“, опера легенда „Геновева“, „Реквием по Миньоне“, вторая светская оратория „Паломничество розы“, музыка к „Манфреду“ и сцены из „Фауста“. Для оркестра Шуман написал 4 симфонии B-dur op. 38; C-dur op. 61; E-dur op. 97; и D-moll op. 121 четвертая, собственно говоря вторая, „Увертюру, скерцо и финал“, op. 52, 4 концертные увертюры („Мессинская невеста“ op. 100, „Торжественная увертюра оп. 123, „Юлий Цезарь“ op. 128 и „Герман и Доротея“ оп. 136). Для отдельных инструментов с оркестром—чудесный фортепианный концерт оп. 124, фантазию для скрипки и оркестра оп. 131, концерт для виолончели оп. 129, концертная пьеса для четырех валторн оп. 80 и т. д. Полное собрание музыкальных произведений Шумана издано Брейткопфом и Гертелем.

Вокальные произведения.

Симфонические композиции.

Шуман не был ни революционером, ни крупным реформатором в истории музыки, как Бетховен, Берлиоз, Лист или Вагнер, но сам по себе он представляет явление совершенно новое в музыкальном искусстве. Он вступил на композиторский путь, не отягощенный никакими школьными навыками, не связанный ни какими традициями музыкальной среды, напротив того, он всемерно стремился уйти из круга чисто музыкальных интересов. Вспомним только некоторые из его любимых мыслей об искусстве и жизни. „Эстетика всех искусств одинакова... образованный музыкант с такой же пользой для себя будет изучать рафаэлевскую Мадонну, как живописец моцартовскую симфонию“. „Изучай хорошенько жизнь, другие искусства, науки,“ советует он начинающим музыкантам. „Жалко то искусство, которое только звучит“... „Ибо музыка—это облагороженный язык души“. „Мне часто кажется, что мы лишь у начала музыкального развития и нам скоро удастся затронуть струны, которых раньше никто еще не слыхал“... Узкий духовный кругозор музыкантов профессионалов, к которым при всей своей культурности принадлежал, например, Мендельсон стеснил его творческую мысль, не дал ей развернуться. Шуман сам говаривал про себя, что своему любимому автору Жан Полю он обязан больше, чем всем наставникам по музыкальному искусству: для него поэзия звука и слова были тесно связаны друг с другом.

Характеристика Шумана.

Мысли Шумана об искусстве.

Как мы уже говорили выше Шуман был одновременно и литератором и композитором, и никто в такой мере как он своим художественным творчеством не осуществил желания некогда высказанного Тиком, мыслить в звуках и музицировать словами. У таких романтически-сложных натур, как Шуман нельзя разделить две стороны его единого по существу дарования. Он начал гениальными фортепианными поэмами, сконцентрованного, почти афористического характера. Одновременно со своими первыми гениально набросанными композициями он делается литератором и дает незабвенные образцы музыкальной критики возвышающей ее до уровня поэзии. Эта двухсторонняя деятельность протекала до тридцатого года его жизни, когда внезапно стихийно прорвавшееся стремление к вокальной лирике открывает перед Шуманом иные творческие возможности и приводит его к большим хоровым произведениям и симфониям. В такой момент перелома внезапно изсякает его интерес к литературно-лирическому творчеству и вмести с тем начинает суживаться его горизонт художника. Шуман

Двойное дарование Шумана.

Двусторонняя деятельность Шумана.

постепенно обращается в чистого музыканта. Переход от пианизма к симфоническому стилю, вводит в область больших музыкальных форм, но чем больше расширяется поток его звукотворчества, тем беднее становится он поэтическим содержанием. Феликс Дрезеке, композитор второй половины 19 столетия, заметил о Шумане: „он начал, как гений, а довел себя неустанной работой до положения таланта". Такова печальная истина—гениальный мечтатель дошел в конце своей музыкальной деятельности до положения талантливого ремесленника, работающего по готовым схемам. В высшей степени нервная эмоциональная натура начинает постепенно оскудевать и разлагаться под влиянием какого то болезненного процесса. Трагедия художника совпадает с трагическими переживаниями человека, чувствующего, что он обречен на гибель и делающего судорожные усилия, чтобы вырваться из мрака надвигающегося безумия.

Оскудение поэтического содержания музыки Шумана.

Самохарактеристика Шумана.

Сохранилась очень меткая самохарактеристика Шумана, сделанная им в шестнадцатилетнем возрасте: „Фантазия у меня кажется имеется,и никто не станет отрицать ее наличности у меня, но я не глубокий мыслитель, я никогда не умею развивать логичной нити, быть может, удачно начатой мною". Действительно Шуман не был сильным логическим умом в музыке. Эмоциональные порывы подсказывают ему своеобразно законченные и вместе с тем отрывистые, мелкие формы, но когда от юношеского энтузиазма он переходит к более зрелому спокойному творчеству, он начинает склоняться к традиционным схемам, у него не хватает энергии для создания органически цельных, крупных в смысле линий и пропорций произведений. Шуман был молчалив и односложен как в музыке, так и в жизни, но было бы совершенно не справедливо отрицать его умение вести музыкальную беседу в пределах более крупных форм; достаточно привести лишь в качестве примера его сонаты Fis-moll и G-moll, высокопоэтичную фантазию C-dur оп. 17, также сначала именовавшуюся „сонатой"; глубокую скрипичную сонату A-moll, блестящий фортепианный квинтете Es-dur и лучшую, в смысле архитектоники, из его симфоний C-dur'ную оп. 61.

Эмоциональная возбудимость Шумана.

Мелкие формы у Шумана.

Тем не менее настоящий Шуман, так же, как и Шопен, который несомненно влиял на него, сказался в небольших формах интимных композиций, удивительных по своей образной силе и четкости. Первые 23 его сочинения, кончая „Ночными пьесами" („Nachtstücke") для фортепиано (1839 год), исчерпывают все содержание фортепианной музыки Шумана. Следующий опус 24, загадочно—прекрасный круг романсов на слова Гейне, закрывает ему самому доступ к миру свежих волнующих образов, рождающихся от прикосновения к клавишам фортепиано. Шуман, творец програмной музыки для фортепиано, целомудренно тонкий поэт, застенчивый и нежный в выражении своих чувств, уступает место вокальному лирику значительно более реалистичному в отношении передачи различных психических состояний, различных настроений окружающей природы. Лирика Шумана значительно ярче и увереннее, чем романсы его современников эпохи бидермейер.

Вокальная лирика Шумана.

Сильно суб'ективная окраска его музыки, как нельзя лучше отвечала задачам вокальной лирики. Шуман стал писать романсы, опьяненный счастьем удовлетворенной любви, но он никогда не довольствовался элементарным выражением, а творческий взгляд его направлен в глубину душеввых переживаний. *Правда в звуках* была его целью, и во имя этой правды Шуман окончательно прерывает с прежними традициями немецкого романса. „Я с трудом могу об'яснить вам, какое великое наслаждение", писал он в феврале 1840 года, „сочинять для голоса и как внутри во мне переливаются стихийные волны, когда я

сижу за работой. Теперь передо мной открылся совершенно новый путь“. Шуман положительно упивался передачей нежнейших оттенков своих женственно-утонченных настроений, своеобразный стиль его фортепианных поэм находит свое дальнейшее развитие в его вокальной музыке. В своей музыке он передает не столько слова, сколько трудно уловимый аромат настроений того, что лежит по ту сторону словесного выражения. Текст дает ему художественный импульс для создания звуковых поэм. Двойной талант Шумана, литературный и музыкальный, особенно благоприятствовал его вокальной лирике. Для него поэзия звука и слова были тесно слиты воедино, что и придает шумановской вокальной музыке характер особой цельности, убедительности. Самый стиль романсного письма Шумана более утонченный, чем Шуберта, с уклоном в сторону изысканной гармонии, как средства музыкальной характеристики, и в высшей степени красочного использования рояля. Для фортепьянной партии Шуман охотно пользуется последними завоеваниями техники письма, и, в конце концов, самое понятие аккомпанирующего инструмента превращается в равноценного певцу выразителя звуковой поэзии. Часто фортепиано продолжает мелодическую линию голоса, а в сильно развитых вступлениях настраивает слушатела на желательный для композитора лад (особенно в передаче таинственных полугрез), но есть, правда, у Шумана и романсы, приближающиеся к характеру народной песни, где рояль играет второстепенную роль. Но это конечно не те из его вокальных произведений, которые составили эпоху в истории вокальной лирики. Шуман начал романсами на слова Гейне. Его поэтическая натура более сентиментальная, чем острый отточенный ум Гейне искала раньше всего выхода любовно мечтательным настроениям. Этими настроениями дышет каждая его вокальная линия, каждый ее изгиб, мельчавшая деталь композиции. В конечном индивидуальность поэта отодвигается на задний план, главенствует композитор. Эта черта, к сожалению, иногда приводит к довольно небрежному обращению Шумана с избранными текстами. Удивительно, что такой тонкий и чуткий ценитель поэзии, как он, позволяет себе иногда в высшей степени одиозное, с точки зрения музыкальной декламации, нарушение поэтической фразы, усиленне мелодического акцента на совершенно случайных слогах, чего никогда не бывает например у Шуберта. Это одна из существенных теневых сторон его лирики. Столь же странным является внимание оказанное музыкальным истолкователям Байрона сентиментальному циклу Шамиссо „Любовь и жизнь женщины“. Один из немногих композиторов, чувствавший свое соприкосновение с мрачным миром безумия, иногда довольствовался стихотворениями, хотя и законченными по форме, но довольно плоскими, по своему содержанию, Гейбеля, Рейника. Ведь сам он писал, что „никогда не следует выбирать для композиции посредственных стихотворений, так как это всегда скажется на музыке“. Но такие отклонения от хорошего литературного вкуса сравнительно редки у Шумана. Его любимые авторы— *Эйхендорф*, *Гейне*, *Рюккерт*, *Ленау*, поздний *Гете*, *Байрон*, *Бёрнс*, *Андерсен*, *Мур* и *Мерике*—лучшие представители мировой поэзии. Шуман любил об‘единять романсы в отдельные циклы („Песенный круг“, „Мирты“, „Песенный круг“ Эйхендорфа, „Любовь и жизнь женщины“, „Любовь поэта“ и т. д.). Среди этих циклов имеется особая форма многоголосных песенных игр, состоящих из сольных номеров и ансамблей, скомпанованных в тесной связи с содержанием текста. Эти композиции—„Spanisches Liederspiel“ („Испанская песенная игра“), „Minne-

Роль аккомпанимента у Шумана.

Самостоятельное значение фортепианной партии.

Шуман и Гейне.

„Женская любовь и жизнь“ Шамиссо.

Шумановские циклы

spiel“, („Любовная игра“), „Spanische Liebeslieder“ („Испанские песни любви“), возникли в 1849 году, но опубликованы позднее.

Романтические симфонии Шумана.

В качестве представителя романтической симфонии, Шуман, при всем своем изумительном таланте, еще поныне представляется величиною во многих отношениях спорной. Начал он свою деятельность симфониста очень оригинальной, проникнутой веянием юношеских сил B dur'ной симфонией (оп. 38—1840), „рожденной“, как он сам говорил „юношеским пламенем“. Отдельные части этой симфонии, по мысли автора, должны были представлять собой различные моменты весны, были даже придуманы особые заглавия, от которых впоследствии Шуман отказался. В отношении формы Шуман отважился на некоторые новшества, например двойное трио в скерцо. Для шумановской „бури и натиска“ эта симфония особенно характерна. В ней чувствуются желание запечатлеть в симфонической стихии звуки природы, почти с гайдновской наивностью, смешанной с бетховенским глубокомыслием и шубертовской поэтической нежностью. Своеобразные черты шумановского симфонизма, по нашему мнению, сказываются больше всего в двух средних частях симфонии: в великолепном Esdur'ном Larghetto с очень красивой мужественной темой и чудесном скерцо, радостной игре звуков на удивительно упруго-качающихся ритмах (первое трио).

„Весенняя“ симфония Шумана.

Вторая симфония.

Вторая симфония Шумана, D-moll, исполненная впервые в 1841 году, впоследствии вторично переработанная Шуманом, в 1851 году и помеченная им оп. 120, в настоящее время самая популярная из его симфоний. В истории формы она имеет большое значение, как попытка придать художественное единство четырехчастной симфонии. Последнее достигается путем тематической спайки и единством более внешнего характера—уничтожением пауз между отдельными частями. Но все-же, при богатстве музыкальной фантазии и тематических идей (а может быть именно вследствие этого), D-moll'ная симфония данной задачи не разрешает. И. Брамс извлек первую редакцию этой симфонии, переинструментованной впоследствии для оркестра меньшего состава. В первоначальном виде симфония значительно более ясна и прозрачна. В новой редакции Шуман чрезмерно сгустил оркестровые краски, что и придает ей слишком компактный, вязкий характер.

Третья симфония.

Третья симфония Шумана C-dur оп. 61—наиболее совершенная по форме—давала кружку его поклонников повод сравнивать его с Бетховеном. Вряди других симфоний она действительно отличается своим драматическим пафосом, в ней имеются моменты трагических вспышек страсти—но нет однако, пожалуй самой ценной черты Шумана его прекрасной непосредственности. С данной симфонии шумановское письмо начинает обнаруживать явные признаки *раздвоения* его художественной личности. *Это явление, вообще свойственное послереволюционному буржуазному искусству*, у Шумана приобретает особый остроболезненный характер. Согласно пояснению самого Шумана он в C-dur'ной симфонии старался воплотить художественную идею под'ема от глубокого мрака, быть может мрака безумия, к безоблачной выси. Венцом всего произведения является адажио с чудесной мелодией баховского характера. Предшествующее ей грациозное скерцо страдает, однакож, некоторой ритмической монотонностью, одним из симптомов постепенного ослабевания творческой фантазии Шумана. Это музыкальное оскудение еще сильнее чувствуется в его последней так называемой „рейнской“ симфонии, Es-dur (1851), в которой Шуман стремился изобразить в ней панораму прирейнской области, вплоть до грандиозной архитектуры кельнского собора. В Es-dur'ной симфонии проявляется характерное для последнего периода творчества Шумана

„Рейнская“ симфония.

влечение к церковному стилю. Лучшие ее моменты жизнерадостные эпизоды, в которых сказывается прежняя легкая рука художника. Торжественность же этой симфонии действует угнетающе своим однообразием. Кроме четырех симфоний перу Шумана пренадлежит еще и „симфониета“, состоящая из трех частей: увертюры, скерцо, финала и написанная одновременно со второй симфонией. В Германии это произведение пользовалось огромной популярностью, но вне пределов родины Шумана оно сравнительно мало известно. По своему характеру оно скорей всего приближается к романтической музыке Вебера и Мендельсона (в финале даже имеются прямые заимствования у Мендельсона). Обзором симфоний мы принуждены закончить рассмотрение творчества Шумана. Мы имели возможность только вскользь упомянуть о его светских ораториях „не для молитвенных собраний, а для жизнерадостных людей“, как говорил сам Шуман, о музыке к драматической поэме Байрона „Манфред“ с гениальной увертюрой, о сценах из „Фауста“, его едннственной опере „Геновева“, поэме страдания и искупления (формально Шуман примыкает в ней к веберовской „Эврианте“) и о целом ряде хоровых композиций, среди которых имеются произведения удивительно выдержанные в духе a capell'ной музыки палестриновской эпохи; о его камерных композициях, значительно превосходящих мендельсоновские (из них особенно замечательны ансамбли с участием фортепиано, Es-dur'ный квинтет, одно из лучших послебетховенских камерных произведений и оба трио). Многообразное и сложное искусство Шумана возможно сколько нибудь полно проанализировать только в специальной монографии. Так же трудно в кратких словах охарактеризовать влияние Шумана на дальнейшие развитие музыкального искусства. Влияние это распространялось как на различные музыкальные отрасли (романс, фортепианная, камерная музыка, симфония и светская оратория), так и на различные страны (Франция, Россия, где это влияние особенно сильно сказалось на *Бородине*—первая симфония и романсы—и *Чайковском*—камерные произведения, фортепианная музыка). Самое понятие шумановской школы образовалось лишь во второй половине 19 столетия. К этой школе могут быть отнесены *Фолькман, Брамс, Регер* (камерная музыка), *Франц, Иенсен, Гуго Вольф* (романсы), о чем нами будет еще упомянуто в дальнейшем изложении.

„Увертюра, скерцо и финал“.

Влияние Шумана.

Шумановская школа

Если шумановское течение стало заметно во второй половине 19 столетия, то единомышленники и друзья Мендельсона образовали еще в рассматриваемый нами период сплоченную музыкальную группу. Мендельсон был признан главой школы, и прогрессивней тем, что она проникнута была духом романтики, и крайне консервативной в том отношении, что опиралась на традиции классицизма 18 века и во главу угла ставила культ старой музыки. Эта школа обычно носит название „лейпцигской“, но ее правильнее было бы назвать „*мендельсоновской*“, так как в состав ее входили лучшие ученики и друзья Мендельсона. Деятельность этой группы придала тот особый характер лейпцигской музыкальной жизни, который явственно ощущается еще и теперь, через 75 лет после смерти ее главы. В состав лейпцигской школы входили как композиторы, так и виртуозы и теоретики, об'единенные общим художественным мировоззрением. Их верность заветам своего учителя оказалась впоследствии немалым тормзом для нового музыкального искусства, и лейпцигская школа почти до конца 19 столетия была оплотом немецкой музыкальной реакции. Не только в Германий, но и в северных странах, влияние Мендельсона было (особенно в Ан-

Лейпцигская школа

Мендельсон—глава школы.

Ф. Давид. глии) очень сильным. Среди друзей Мендельсона его ближайшими сотрудниками были: *Фердинанд Давид* (1810—1873), приглашенный в 1836 году Мендельсоном в Лейпциг на пост концертмейстера „Gewandhaus“ оркестра, *Игнатий Мошелес* (1794—1870) и *Мориц Гауптман* (1792—1868). Они главным образом и поддерживали славу лейпцигской школы после кончины Мендельсона. Благодаря превосходному скрипачу Фердинанду Давиду лейпцигская консерватория заняла одно из первых мест в преподавании искусства игры на скрипке. Учениками его были такие мастера, как Вильгельми и Иоахим. Его же стараниям в оркестр лейпцигского Gewandhaus'a введена была дисциплина и удивительная точность игры, которая делала его впоследствии несравненно гибким орудием в руках такого гениального дирижера, как *А. Никиш.* В качестве композитора Давид не создал ничего выдающегося но очень важны его музыкально-педагогические сочинения и обработки многочисленных образцов старой скрипичной литературы.

И. Мошелес

Положение аналогичное Давиду в области фортепианной музыки занимает Игнатий Мошелес, пожалуй только более выдающийся в качестве самостоятельного творца. Мошелес был учеником Сальери и Альбрехтсбергера, поддерживал дружеские отношения с Бетховеном и переехал в 1846 году, по приглашению Мендельсона, в Лейпциг, уже будучи прославленным пианистом. Замечательные педогогические способности Мошелеса не мало содействовали процветанию лейпцигской консерватории. Среди фортепианных произведений Мошелеса жизнеспособными оказались его 2 фортепианных концерта, G-moll и „concerto poetico“, и несколько поэтичных этюдов.

Композиции Мошелеса.

Мориц Гауптман, наиболее выдающийся из трех названных нами представителей мендельсоновского кружка, был более всего чужд духу романтизма. Гауптман, уже немолодым человеком (ему было около 50 лет) приглашен был Мендельсоном, по особой рекомендации Шпора, в школу Св. Фомы, на место регента, которое некогда занимал Иоанн Себастьян Бах. Творениям Баха и посвящена была одна из лучших теоретических работ Гауптмана „Erläuterung zu I. S. Bachs Kunst der Fuge“. („Пояснения к искусству фуги Иоганна Себастьяна Баха“). В своем главном труде „Über die Natur der Harmonik und Metrik“, „О природе гармонии и метрики“, Гауптман, исходя из законов гегелевской диалектики, основывает свои теоретические взгляды на полярной противоположности минора и мажора. Эта работа, вышедшая в 1853 году, по верному значению Римана заставила забыть современников Гауптмана о том, что провозглашенная им истина давно уже была высказана в трактатах *Царлино*, *Рамо* и *Тартини.* Много ценного содержат небольшие работы Гауптмана и его переписка с певцом Ф. Гаузером. Что касается гауптмановских композиций мотеты, скрипичные сонаты, то при тщательности обработке они все-же незначительны.

Теоретические труды Гауптмана.

„О природе гармонии и метрики“.

Теория музыки в первой половине 19 столетия.

В связи с именем Гауптмана, одного из виднейших теоретиков первой половины 19 столетия, уместно будет в нескольких словах коснуться положения науки теории музыки в этот период, когда романтическое звукосозерцание произвело полный переворот в композиционных методах. Интересно отметить, что наиболее свежие токи в этой области музыкально-теоретического преподавания, исходили от людей в сущности не принадлежавших к профессиональным музыкантам. Таковым был например высоко влиятельный предшественник Гауптмана *Готфрид Вебер* (1779—1839), введший дуалистический способ обозначения аккордов, согласно звуковому (музыкальному) значению—способ цифровки, впоследствии развитый Г. Риманом. Истинным представителем музыкальной теории эпохи романтизма был друг Мендельсона

Адольф Бернгард Маркс (1795—1866), первый профессор науки о музыке в берлинском университете, приглашенный туда по рекомендации Мендельсона, для которого эта кафедра предназначалась. Две знаменитые работы Маркса „Allgemeine Musiklehre“ (имеется и в русском переводе Фаминцина под заглавием „Всеобщий учебник музыки“) и большое четырехтомное сочинение „Die Lehre von der musikalischen Komposition“. („Учение о музыкальной композиции“, 1837—47) исходит из представления о крайне важном значении мелодического элемента для музыкального творчества и представляет собою опыт последовательного изложения теории композиции на этой основе, от построения примитивной мелодии до симфоний, ораторий и т. д. Маркс выступил с довольно резкой критикой распространенных в его время учебников теории, в том числе и практического учебника гармонии *Зигфрида Дена* (1799—1858), учителя Глинки, в которых он видел только нагромождение противоречивых правил без руководящей мысли о мелодической и тематической конструкции музыкального произведения. Он нашел ряд последователей, из которых самый значительный *И. Х. Лобе* (1797—1881), автор популярного и у нас в России „Lehrbuch der musicalischen Composition“ („Руководство к сочинению музыки“) и „Katechismus der Musik“ (1851, „Музыкальный катехизис“, русский перевод П. Чайковского). Влияние Маркса отразилось также и на „Die Grundsätze der musikalishen Komposition“ (1853—1854), в последнее время особенно ценимого известного венского контрапунктиста *Симона Зехтера* (1788—1867) у которого не задолго до своей смерти Шуберт собирался пройти курс контрапункта, и который оказал сильнейшее влияние на своего ученика *А. Брукнера*. Однако, не надо забывать того, что метод Маркса основывается на значительно более ранней теоретической работе *Г. Х. Коха* (1749—1816). „Versuch einer Anleitung zur Composition“ („Опыт руководства к композиции“), где высказывается идея несостоятельности разделения теории музыки на учение о гармонии и контрапункте, впоследствии горячо отстаиваемая Марксом. Из других работ Маркса большой популярности достигла его работа о Бетховене (1858) и Глюке (1863). В середине двадцатых годов он редактировал журнал „Berliner allgemeine musicalische Zeitung, прекратившийся в 1830 году. Из последователей Гауптмана необходимо упомянуть его преемника на посту кантора Св. Фомы *Э. Ф. Рихтера* (1808—1879,) автора учебников гармонии и контрапункта, переведенных, как на русский, так и на многие другие языки. Эти учебники были во второй половине 19 столетия самыми распространенными руководствами по теории музыки.

А. Б. Маркс. З. Ден. И. Х. Лобе. С. Зехтер. Э. Ф. Рихтер.

Вне пределов Германии, которой в конце данного периода принадлежит руководящее место в теории музыки, большое значение имеют работы величайшего франко-бельгийского теоретика и музыкального критика *Жозефа Фетиса* (1784—1871), бывшего с 1821 года профессором в парижской консерватории, а с 1848 года директором брюссельской. Совершенно фантастическая энергия Фетиса позволяла ему работать одновременно в области истории и теории музыки, обогащая их сочинениями первостепенной важности. Главным трудом Фетиса считается его словарь музыкантов „Biographie universelle de musiciens et bibliographie général de la musique“ (8 томов 1837—1844), основанный на самостоятельном исследовании исторического материала. В музкальной теории мы обязаны Фетису современным истолкованием понятия *тональности*, введенного в теорию Рамо. В последние годы своей жизни Фетис работал над всеобщей историей музыки, которую довел только до 15 столетия. Из его трактатов по теории особеоно важны: „Traité complet de la théorie et de la pratique de la harmonie“

Ж. Фетис.

(1844). Под влиянием Фетиса музыкально-историческим исследованием начал заниматься и бельгийский юрист *Э. де Кусмакер* (1805—1876). Его первые работы „Memorre sur Hucbald“ (1841) и „Histoire de l‘harmonie à moyen âge“ (1852), в высшей степени важные для истории и теории музыки были начаты им еще в первой половине 19 столетия. Грандиозные же сборники текстов музыкальных писателей средних веков и материалы к истории гармонии 12 и 13 столетия принадлежат уже к более позднему периоду. В обозреваемый нами период в Франции и Италии так же как и в Германии замечается чрезвычайный под‘ем интереса к старой музыке. Так в 1851 году *Л. Ламбильотом* (1797—1857) издано было факсимиле сан-галенского антифонара Григория Великого с историческим разбором, а в 1855 году, уже после смерти автора, вышла его работа „Estetique, théorie et pratique du chant grégorien restauré d‘après la doctrine des anciens et les sources primitives“ (изданная патером Дюфуром). В 1841 году *Жозефом Ней*, сыном знаменитого наполеоновского маршала, основавшим специальное общество для изучения вокальной музыки, было издано обширное собрание образцов ее в 11 томах. В Италии аббатом *Альфиери* (1801—1863), предпринят был такой же сборник „Raccolta di musica sacra“ в которой между прочим вошло первое полное собрание сочинений Палестрины. Наконец, необходимо еше упомянуть о работах французского музкального писателя *Ж. Л. д‘Ортига* (1802—1866), касавшихся теории и практики григорианского хорала. Из немецких опубликований старой музыки первой половины 19 столетия особенно важны издания *К. Проске* (1794—1861) „Musica divina“ 4 т. (1853—1863), содержащее прозведения различных мастеров, распределенные по отдельным родам. Тот же Проске в 1850 году издал мессу папы Маркела Палестрины в трояком переложении. Работы Проске впоследствии продолжены были *Шремсом и Геберлем*. Большое значение также имеют собрания *Ф. Коммера* (1813—1887); „Collectio operum musicorum saeculi XVI“ (12 т.) „Musica sacra XVI‘ XVII saeculorum, (26 т.) „Cantica sacra“ (16—18 в. 2 т.).

Эде Кусмакер. Л. Ламбильот. Альфиери. К. Проске.

Что касается работ по истории музыки, то оне стояли далеко не на той же высоте. Классические биографии Моцарта (О. Яна), Бетховена (Маркса и Тайера), Баха (Спитта) и т. д. относятся еще ко второй половине 19 столетия. К 1850 году не имелось не только каких либо удовлетворительных критических иследований о великих музыкантах, но даже полных собраний их сочинений. Интересы историков музыки ограничивались главным образом античной и средневековой музыкой. Учеными исследованиями *Фридриха Беллермана* (1795—1874) были выяснены основы нотного письма и грамматики древних греков и разобраны памятники древне-греческой музыки в то время известные. Другое исследование о древне-греческой нотной системе принадлежало профессору философии иенского университета *К. Фортлаге* (1806—1881). Благодаря работам этих двух ученых был найден ключ к чтению древнегреческих памятников. Многочисленные исследования о ритмике, нотации и о древне-греческих музыкальных рукописях оставил также французский музыкальный писатель *А. Венсан* (1797—1868). Глубокий интерес, который романтики питали к средневековью, сказался также в ряде книг о *средневековой светской и духовной музыке*. В 1841 году вышла превосходная работа *Р. Кизеветтера* 1773—1850) „Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesangs vom frühen Mittelalter bis zur Erfindung des dramatischen Stils und den Anfängen der Oper“ („Судьбы и характер светского пения от раннего средневековая до открытия драматического стиля и начала оперы“). Перу Кизеветтера также принадлежали: история западно-европейской музыки (1884), сцециальная ра-

Поколение историко-музыкального исследования. Работы Беллермана и Фортлаге. Р. Кизеветтер.

бота о индерландской школе (1826), о Гвидо Арентинском, о музыке арабов (1842) и т. д. Выдающиеся работы об италианских мастерах „Iohannes Perluigi von Palestrina“ (1832), „Iohannes Gabrieli und sein Zeitalter“ (1834), а также о происхождении лютеранского церковного пения были результатом кропотливых трудов *Карла Винтерфельда* (1784—1852). Интересно отметить что и Кизеветтер и Винтерфельд были юристами по образованию, что не мешало им в конце концов сделаться авторитетами в области истории музыки. Но прочный фундамент эта наука обрела лишь с того момента, когда руководящая роль в этой области перешла к ученым, получившим одинаковую хорошую *филологическую* и музыкальную подготовку. Именно представителям филологической дисциплины история музыки обязана образцовыми исследованиями, составляющими гордость музыкальной науки второй половины 19 столетия. К. Винтерфельд.

Мы уже неоднократно указывали на то, что влияние Мендельсона аспространялось далеко за пределы его родины. Это с одной стороны обусловливалось частыми поездками Мендельсона в Англию, а с другой тем, что возлагаемая им лейпцигская консерватория сделалась притягательным пунктом для иностранцев, желавших получить свое музыкальное образование в Германип. Таким образом мы должны включить в лейпцигский круг еще двух композиторов, представителей национальных школ, которым посвящена будет одна из ближайших глав. Оба они были ближайщими учениками Мендельсона и всю жизнь оставались верными его последователями. Первый, *В. Стерндаль-Беннетт* (1819—1875), считается основателем новой английской школы. Его многочисленные композиции (фортепианные концерты, оркестровые увертюры, симфония, кантата „Майская королева“, оратория „Самаритянка“ и произведения для фортепиано) в свое время удостоились хвалебных отзывов Шумана, но о сущности говоря свидетельствуют лишь о полной подчиненности Мендельсону и могут служить доказательством того огромного влияния, какое последний оказал на всю английскую музыку второй половины 19 столетия, начиная с Беннетта и кончая нашим современником Эльгаром. Более значительны произведения второго ученика Мендельсона *Нильса Гаде* (1817—1890), главнейшего представителя датской музыкальной школы. Гаде был настоящим романтиком, искавшим, подобно своим немецким собратьям, вдохновения в родной поэзии и северных сагах. Свою знаменитую увертюру „Отзвуки Оссиана“ он написал в 1841 году, еще до переезда в Лейпциг. После смерти Мендельсона он был одно время его заместителем на посту дирижера Gewandhaus—концертов, но в 1848 году, после шлезвиг-гольштинского восстания, возвратился в Копенгаген, который уже не покидал до самой смерти. Произведения Гаде пользовались популярностью как в Германии, так и у нас. Из восьми написаннах им симфоний самая значительная первая ор. 5 C moll—в ней есть и свежесть и характерная для народной поэзии севера суровость настроений. Но в общем Гаде всеже не избежал расслабляющего влияния лейпцигской формальной уравновешенности, и своим музыкальным авторитетом надолго задержал развитие скандинавского музыкального искусства. Среди других его произведений еще достойны упоминания концертные увертюры (всего 5) и некоторые из хоровых композиций для соло и оркестра, излюбленных немецкими певческими обществами. Влияние Мендельсона на северные школы. В. Беннет. Н. Гаде. Произведения Гаде.

Обзором лейпцигской школы мы кончаем второй том „нашей“, всеобщей истории музыки. 1850 год совпадает с началом новой музыкальной эпохи. В этом году политический изгнанник Рихард Вагнер начал цикл своих теоретических работ, произведших полный переворот 1850 год, как момент перелома в истории музыки

в воззрениях на музыкально драматическое искусство. В 1849 году Лист закончил первые свои симфонические поэмы, „которыми открывается новая эра европейской симфонической музыки. *Революционные события, потрясшие Европу, были исходным моментом для новых движений в музыке*, рассмотрение которых и составит содержание третьего тома настоящей работы.

Литература к главе двадцать восьмой.

I. Мендельсон.

Семья Мендельсонов.
S. Hensel. Die Familie Mendelssohn, Берлин 1879.
Ф. Мендельсон-Бартольди.
Lampadius. Felix Mendelssohn (1-ое изд. 1848).
F. Hiller. F. Mendelssohn. Лейпциг 1874.
Ed. Devrient. Meine Erinnerungen an F. Mendelssohn (1869).
Превосходная статья о Мендельсоне—в словаре Grow'e,
E. Wolff. Mendelssohn Barthoidy (Berühmte Musiker) Берлин 1909.
B. Schrader. F. Mendelsohn-Bartoldy. (Биографии музыкантов в популярном издании Реклама).
W. Dahms F. Mendelssohn, (14 изд. 1923) Берлин.
P de Stoecklin. F. Mendelssohn. Париж 1907.
C. Bellaigue F. Mendelssohn. Париж 1907.
Письма Мендельсона имеются во многих различных изданиях, в том числе в популярном издании Мейера (Volksbibliothek).
Mendelssohn-Bartholdy Briefe. J. Aufl, Лейпциг 1899 (ред. проф. К. Мендельсона.)

II. Шуман.

Ph. Spitta, R. Schumann. Ein Lebensbild. Лейпциг 18†2.
H. Erler. Schumanns Leben und Werke Лейпциг 1887.
W. v. Wasiliewsky. Schumaniana. Берлин 1883.
H. Reimann. R. Schumann Лейпциг 1887;
W. v. Wasiliewsky. R. Schumann. *B. Vogel.* R. Schumanns. Klaviertonpoesie (1887.).
E. Wolff. R. Schumann. Берлин 1906.
H. Kretzschmar. Schumann, als Aesthetiker. Jahrbuch Peters 1906.
C. Mauclair. R. Schumann. Париж 1911 *W. Dahms* R. Schumann. Берлин 7 изд 1923.
H. Abert R. Schumann. Berühmte. Musiker. Берлин 1910.
R. Schumann Gesammelte Senriften 2 т. Лейпциг (с коммет Ianens'a). (популяуное издание Реклама--3 тома) Последнее издание под редакцией П. Беккера Лейпциг 1923. Письма Шумана издание Кл. Шуман, Iansen'ом и Ф. Шуманом (юношеские письма).

На русском языке:
П. Трифонов. Р Шуман Спб. 1885.
Р. Каль Р. Шуман и Давидсбюндлеры. Рус. Муз. Газета. 1900
Р. Шуман. Жизненные правила, пер. П. Чайковского
И. Глебов. „Манфред“ Шумана изд. Пет. Филармонии 1922.
О Кларе Шуман. В. Litzmann Clara Schumann Лейпциг. *Вл. Каренин.* Кл. Шумна в России. „Музыкальная Летопись“, кн. 2. Петр. 1923.

III. Лейпцигская школа.

М. Гауптман О. Paul. M. Hauptmann (1867).
*H. Riemann.*Geschichte der Musiktheorie.
И. Мошелес. Aus Moscheles Leben nach Briefen und Tagebüchern herausgegeben von seiner Frau (1872). *La-Mara.* Musikaliche Studienköpfe B. 3. Лейпциг 1875,
Н. Гадс. D. Gade. Niels W. Gade Базель 1894.

Хронологические таблицы к истории музыки до 1850 года.

Хронологические таблицы к истории музыки до 1850 года.

А. Первая половина XVII столетия.

Эпоха музыкальных реформ. Реакция против чистого хорового стиля 16 столетия. Появление монодии. Возникновение оперы. Развитие кантаты и оратории. Инструментальная музыка подражает новому вокально-драматическому стилю. Одновременно дальнейшее развитие полифонического стиля. Развитие органной музыки на севере. Инструментальная сюита в Германии

Италия	Германия	Франция	Англия и северные страны
I. ОПЕРА. а. **Флоренция.** *Мантуа.* *Якопо Пери* (1561—1633). *Дж. Каччини* (1550—1618). 1600. Еврдика (на текст Ринуччини). М. Гальяно (1575—1642). 1608. Дафне (М. Гальяно) *Мантуа.* б. **Венеция.** *Кл. Монтеверди* (1567—1634). 1613. Капельмейстер в Венеции. 1639. Открытие первого общедоступного оперного театра в Венеции. 1641. La finta pazza Сакрати исполняется в Венеции. в. **Рим.** А.Агаццари (1578—1640) 1606. Eumelio. Ф. Витали. 1620. Aretusa. Д. Маццокки. 1626. La Catena d'Adone. Ст. Ланди. 1634. S'Alessio.	**I. ОПЕРА.** *Г. Шютц* (1581—1627). 1624. Дафне. 1631. Итальянская опера в Вене. 1644. Selewig И. Г. Штадена.	**I. ОПЕРА.** 1645. La finta pazza. Сакрати в Париже. 1647. Orfeo e Eurédice (La ariage d'Orfée. et d'Eurédice) Л. Роси в Париже.	**I. ОПЕРА.** Г. Лавс (1595—1662), автор „masks".
II. Инструментальная музыка. Дж. Фрескобальди (1583—1644). С. Россо (El Ebreo) (1581—1628). Сонаты-трио. Б. Марини — произв. для скрипки. Дж. Бонаменте — инструм. композ. Т. Меруло — инструм. композ. с 1615. К Фарина — виртуозпроизв. для скрипки.	**II. Инструментальная музыка.** *Светская вокальная музыка.* 1611. Пейерль. Первые сюиты в вариац. характере. О. Штейн (1586—1630). 1617. Banconetto musicale. 1621. Musica boscoreccia. Г. Альберт (1604—1651). А. Кригер. Арии с инструм. сопровождением. Сюиты для *лютни:* 1608. М. Франк Neue musicalische Intraden. 1617.. Б. Преториус. Neue liebliche Paduanen.	**II. Инструментальная музыка.** Композиции для *лютни* братьев Готье. Композиторы—*клавесинисты:* Ж. Тителуз (ум. 1633). А дю Мон (ум. 1684). А де ла Барр (ум. 1677). А де Шамбоньер (1600—1670). Л. Куперэн-старший (ум. 1665). *Органисты:* Ж. Тителуз. Андрэ Рэзон. Н. Жиго.	**II. Инструментальная музыка.** Т. Симпсон (жил в Германии и Дании)—4 и 5 голосн. инструм. пьесы 1611, 1617, 1622. Я. Свеелинк (1561—1621) (Нидерландия). *Вирджиналисты:* Орландо Гиббонс (1570—1625). Питер Филипс (1550—1625). Т. Томкинс (ум. 1656). Дж. Мундай (ум. 1630).
III. Кантата, оратория мотет. *Эде Кавальере* (ум.1602) Rappresentatione 1600. *Л. Виадана* (ум. 1627). Conc. ecclesiastici 1602. *Д. Кариссими* (1604—1674). (Введ. партии истории). 1620. Кантаты Росси различ. арии и речит. Г. Аллегри (1568—1652.	**III. Хорал,** *мотет, кантата, пассия.* С. Шейдт (1587—1654). 1644. 1648. „Душевная музыка" Штадена. А. Гаммершмидт (1612—1675) .Церковная музыка с инстр. сопровожд. 1636—1639. Церк. конц. Г. Шютца.		

Б. Вторая половина XVII столетия.

Дальнейшее развитие оперы. Оперные школы в Италии. Зарождение самостоятельных оперных школ во Франции, Англии и Германии. Расцвет камерной музыки. Проникновение оперного стиля в церковную музыку. Библейские оперные представления. Развитие литературы для органа и клавира. Усовершенствование струнных инструментов и клавира.

Италия.

I. ОПЕРА.

а. *Венецианская школа.*
Ф. Кавалли. 1602—1672 Легренци (1625—1690)
М. Чести (1620—1669). Драги (1635—1700).
Ф. Сакрати (ум. 1650).
П. Зиани (ум. 1711).
А. Лотти (1667?—1740).

б. *Римская школа.*
С. Ланди (1590—1650).
Л. Росси (1598—1653).
А. Стефани (1655—1730).

Комическая опера.
Маццокки.
Аббатини (1605—1677)
Мелани.
Сакрати.

в. *Неаполитанская школа.*
Фр. Провансале.
Ал. Скарлатти (1659—1725).

II. Инструментальная музыка.

(Концерт и симфония, сольная музыка)
М. Каццати (4 тома сонат) (1642—1677).
Д. Витали (1644—1692).
Д. Бассани (1657—1716).
И. Розенмюллер (1620—1684).
А. Стеффани (1655—1730).
А. Корелли (1653—1713).
Б. Паскини (1637—1710) — первый клав. сонаты.

III. Церковная музыка.

Э. Бернабеи (1620—1732).
М. Каццати (1620—1677).
Д. Беневоли (1602—1672).
Дж. Тепони (1657—1743).
Т. Бай (ум. 1714).

Германия.

I. ОПЕРА.

а. Национальная школа.
Куссер (1660—1727).
Тейле (1646—1724).
б. Италианская опера в Германии.
Барнабеи (1620—1732).
Бонтемпи (1624—1705).
Паллавичини (1630—1688).

II. Инструментальная музыка.

Э. Рейснер.
Векман (1621—1674).
И. Рейнкен (1623—1722).
Д. Букетехузде (1637—1707).
Г. Бем (1661—1673).
И. Я. Фробергер (1600—1667).
К. Ф. Фишер (1660—1737).
И. Пахельбель (1653—1706).
И. Кунау (1660—1722).
И. Кригер (1652—1735).
И. Керлль (1627—1693).

III. Духовная музыка.

Р. Але (1625—1673).
М. Тундер (1614—1667).
М. Бах (1649—1694).
Х. Бах (1642—1703).
И. К. Керлль (1629—1693).

Франция.

I. ОПЕРА.

Д. Б. Люлли (1633—1687).
П. Коллас (1649—1709).
М. Марэ (1656—1728).
А. Демарэ (1662—1741).
А. К. Детуш (1672—1749).
А. Кампра (1660—1740) — балеты.

II. Инструментальная музыка.

М. Марэ (1656—1728).
Н. Ле-Бэг (1630—1702).
д'Анлебер.
Л. Маршан (1671—1732).
Л. Готтетер (ум. 1711) — комп. для флейты.

III. Духовная музыка.

М. А. Шарпантье (1634—1703).

Англия и северные страны.

I. ОПЕРА.

Г. Пёрсель (британский Орфей) (1658—1695).
Дж. Экклес (1668—1735).
Дж. Уэльдон (ум. 1736).

II. Инструментальная музыка.

Г. Пёрселль.
Д. Плайфор.
И. Клэрк (ум. 1707).

III. Духовная музыка.

П. Гемфрей (1647—1674).
Дж. Блоу (1648—1708).
Д. Пёрселль.
И. Клэрк

В. Первая половина XVIII столетия.

Господство неаполитанской оперной школы. Развитие инструментальной сонаты. Расцветклавирной и органной музыки. Смешанная вокально-инструментальная церковная музыка на севере. Развитие оратории (Гендель), пассии (Бах). Высший расцвет полифоническойинструментальной музыки (Бах). Французская музыкальная трагедия (Рамо). Основоположение современного учения о гармонии (Рамо).

<table>
<tr><th>Италия, (Испания).</th><th>Германия.</th><th>Франция.</th><th>Англия и северные страны.</th></tr>
<tr>
<td>I. ОПЕРА.
а) Неаполитанская школа.
А. Скарлатти (1659—1725). Л. Лео (1694—1744).
Фр. Фео (1686—1745).
Н. Порпора (1686—1765).
Л. Винчи (1690—1730).
Д. Перес (1711—1778).
Д. Тераделлия (1711—1751).
Н. Иомелли (1714—1774).
Б. Перголези (1710—1736). } мастера комической оперы.
Н. Логрошино (1700—1763). }
П. Метастазио (1698—1782).
б) Венецианская школа.
Л. Лотти (1667—1740).
К. Паллароло (1680—1746).
Б. Галуппи (1706—1785).
А. Вивальди (1688—1743).
в) Болонская школа.
Д. Б. Бонончини (1670—
М. А. Бонончини (1675—1726).</td>
<td>I. ОПЕРА.
Р. Кейзер (1674—1739).
И. Ф. Кригер (1649—1725).
Г. Штёльцель (1690—1749).
И. А. Кобелиус (1674—1731).
Г. Телеман (1681—1767).
И. Маттесон (1681—1764).
Хр. Граупнер (1631—1760).
И. А. Гассе (1699—1782).
Г. Фр. Гендель (1685—1759).
К. Г. Граун (1701—1759) (Берлин).
И. И. Фукс (1660—1741) (Вене).</td>
<td>I. ОПЕРА.
А. Кампра (1660—1744).
А. Демарэ (1612—1741).
А. Детуш (1672—1749).
Ж. Ф. Рамо (1683—1764).
Ж. Леклер (1697—1764).
Ж. Ребель (1701—1775).
Ж. Мондовилль (1711—1772).</td>
<td>I. ОПЕРА.
Т. Арне (1710—1778).
Дж. Уэльзон (ум. 1736).
Дж. Пепуш (1667—1752).
1727. The beggars opera Дж. Гай.
Г. Фр. Гендель (1685—1759).
Дж. Эккльс (1668—1735).
Т. Клайтон.</td>
</tr>
<tr>
<td>II. Инструментальная музыка.
А. Вивальди (1680—1743).
Ф. Вераччини (1685—1750).
Э. даль Абакко (1675—1742).
Ф. Джеминьяни (1680—1762).
Дж. Тартини (1692—1770).
П. Локателли (1693—1764).
Д. Б. Саммартини (1704—1774).
Д. Скарлатти (1685—1757).</td>
<td>II. Инструментальная музыка.
Иоган Себ. Бах (1685—1750).
Г. Фр. Гендель (1685—1759).
Я. Рейнкен (1623—1722).
Д. Букстехуде (1637—1707).
Г. Бем (1661—1733).
И. К. Фишер (1650—1735) инстр. сюита.
И. Фишер (1650—1721).
Г. Телеман (1681—1767).
Х. Ферстер (1693—1745). Орк. сюита.
И. Ф. Фаш (1688—1758). Орк. сюита.
И. Г. Граун (1699—1771).</td>
<td>II. Инструментальная музыка.
Фр. Куперэн (Великий) (1668—1733). } клавесинисты.
Ж. Рамо (1683—1764). }
д'Андриэ (1684—1740). }
д'Ажинкур (1690—1758). }
Дакэн (1694—1674).
Ж. Обер (1678—1753).
Ж. Волюмье (1675—1728).
Ж. М. Леклер (1697—1764)
Г. Гюильмэн (1705—1770).</td>
<td>II. Инструментальная музыка.
Дж. Эккльс (1668—1735).
Г. Фр. Гендель (1685—1759).</td>
</tr>
<tr>
<td>III. Духовная музыка.
Ф. Дуранте (1684—1755).
А. Кальдара (1670—1736).
Дж. Перголези (1710—1736).
Э д'Асторга (1681—1736).
Б. Марчелло (1686—1739).
Дж. Клари (1694—1744).</td>
<td>III. Духовная музыка.
И. С. Бах.
Г. Ф. Гендель (оратория).
К. Г. Граун (оратория).
И. И. Фукс. И. А. Гассе (орат.).
Г. Штельцель. И. Д. Гейнихен (1683—1719).</td>
<td></td>
<td>III. Духовная музыка.
Г. Фр. Гендель (оратория).
Дж. Уэльдон.
И. Кларк.
Дж. Кр. Пепуш (1667—1752).</td>
</tr>
</table>

Г. Вторая половина XVIII столетия.

Конец эпохи генерал-баса. Исчезновение клавесина, как аккомпанирующего инструмента, из оркестра. Развитие сонатной формы. Создание классической симфонии и струнного квартета. В области оперы реформа музыкально-драматического стиля. Возвращение к простоте музыкального выражения. Singspiel в Германии. Развитие комической оперы во Франции. Дальнейшее развитие оратории. Распространение фортепиано и литературы для этого инструмента.

Италия

I. ОПЕРА.

Неаполитанская школа.

Н. Иомелли (1714—1774).
Д. Чимароза (1719—1802).
Т. Траэтта 1727—1779).
Н. Пиччини (1728—1800).
Дж. Сарти (1729—1802).
А. Саккини (1734—1786).
Дж. Паэзиэлло (1741—1816).

II. Инструментальная музыка.

П. Д. Паридизи (1710—1794).
Д. Феррари (ум. 1783).
П. Нардини (1702—1793).
Г. Пуньяни (1731—1798).
Д. Джардини (1744—1798).
Л. Боккерини (1743—1805).
М. Клементи (1752—1832).
Д. Виотти (1753—1824).

III. Духовная музыка.

Дж. Б. Мартини (1706—1784).
П. Анфосси (1727—1797).

Германия (и Австрия).

I. ОПЕРА и НЕМЕЦКАЯ ПЕСНЬ.

а) *Х. В. Глюк* (1714—1787).
В. А. Моцарт (1756—1791).
А. Салиери (Вена) (1750—1825).
В. Ригини (Берлин) (1756—1812).

1762. „Орфей и Евредика"
И. Г. Науман (1740—1801)

б) *Singspiel.*
Г. Бенда (1722—1795).
И. А. Гиллер (1728—1804).

1765. Начало немец. Singspiel'я.

Э. Вольф (1735—1792).
А. Швейцер (1737—1787).
И. Андрэ (1741—1799).
И. Г. Неефе (1748—1798).
Фр. Кауер (1751—1831).
И. Шенк (1751—1836).
П. Винтер (1754—1825).
И. Ф. Рейхардт (1752—1814).

в) Немецкая *песнь.*
И. А. Шульц (1747—1800).
Ф. А. Вебер (1753—1806).
К. Р. Цельтер (1758—1832).
И. Р. Цумштег (1760—1802).

II. Инструментальная музыка.

а) *Северная* группа.
В. Ф. Бах (1710—1784).
К. Ф. Бах (1714—1688).
Х. Нихельман (1717—1762).
И. Г. Мютель (1720—1790).
И. Ф. Кирнбергер (1721—1783).
И. Гесслер (1747—1822).

б) *Мангеймская* школа.
Ф. Кс. Рихтер (1709—1789).
И. Гольцбауер (1711—1783).
И. Стамиц (1717—1757).
Дж. Тоски (1724—1788).
Х. Каннабих (1731—1798).
К. Стамиц (1746—1801).

в) *Венская* школа.
Г. Х. Вагензейль (1715—1777).
Ф. Л. Гассман (1729—1774)
И. Гайдн (1732—1809).
К. Диттерсдорф (1739—1799).
Э. А. Ферстер (1748—1823).
Ф. А. Россетти (1750—1792)
Ф. Штеркль (1750—1817).
А. Кожелух (1752—1818).
В. А. Моцарт (1756—1791).
А. Эберль (1766—1807).
1792. Бетховен поселяется в Вене.

III. Духовная музыка.

И. Гайдн (1732—1809).
К. Фаш (1736—1800).
В. А. Моцарт (1756—1791).
И. Эйблер (1765—1846).
1798. „Сотворение мира" Гайдна.

Франция.

I. ОПЕРА.

а) *Х. В. Глюк* 1714—
А. Саккини (1734—1786).
А. Э. М. Гретри (1741—1813).
Дж. Камбини (1746—1825).
И. Х. Фогель (1756—1788).
Л. Керубини (1760—1842).

1774. *„Ифигения в Авлиде" в Париже.*
И. Ф. Лесюёр (1760—1837).
Н. Э. Мегюль (1763—1817).
Ш. С. Катель (1773—1830).

б) Комическая опера (буфф).
Ж. Ж. Руссо (1712—1788).
П. А. Монсиньи (1729—1817).
Н. Далейрак (1753—1809).
А. Бертон (1767—1844).

Э. Дули (1709—1775).
Ш. Фавар (1716—1792).
1752. Италианские буффоны в Париже.

II. Инструментальная музыка.

Ф. Ж. Госсек (1734—1829).
Дж. Камбини (1746—1825).
Ж. Л. Дюпор (1749—1819).
И. Плейель (1757—1831).
Ф. Девиен (1759—1803).
Р. Крейцер (1766—1831).
Ш. С. Катель (1773—1830).
П. Розе (1794—1830).
1784. Основание Парижской консерватории, как школы пения.

III. Духовная музыка.

Ф. Госсек.
Д. Камбини.

Англия и северные страны.

I. ОПЕРА.

Т. Арне (1710—1778).
И. Х. Бах (1735—1782).
В. Шилье (1754—1829).

Ф. Э. Кунцен (1761—1817). — Основатель *датской* оперы.

II. Инструментальная музыка.

К. Ф. Абель (1725—1787).
И. Х. Бах (1735—1782).
В. Шилье (1754—1829).
Ж. Б. Крамер (1771—1858).
1791. Гайдн в Лондоне.

III. Духовная музыка.

В. Бойс (1710—1779).
Дж. Алькок (1715—1806).
С. Арнольд (1740—1802).

Д. Первая четверть XIX столетия (до кончины Бетховена).

Высшая точка развития симфонической музыки. Возникновение индивидуального стиля. Развитие романса. Расцвет камерной музыки. В десятых годах первые веяния музыкального романтизма. Борьба национальных оперных школ против итальянского влияния.

	Германия.	Франция.	Италия.	Англия и сев. страны.	Россия (даты первых исполнений).
1800	1-я симфония Бетховена. Септет и 3-й концерт Бетховена.	Ум. Н. Пиччини. „Водовоз.“ Керуб. „Калиф багдадский“ Буальдьé			
1801	Первое исполн. „Сотвор. мира“ Гайдна (Вена).		Ум. Д. Чимароза (Венеция).		„Школа ревнивых“ Салиери.
1802	2-я симф. Бетховена. Ф.-т. соната оп 26 As dur.	Н. Изуар. „Микель Анджело“.			
1803	1-е исполнение 2 симф. Бетховена.	Род. Г. Берлиоз. Спонтини перезж. в Париж. „Анакреон“ Керубини,			„Аксур“ Салиери, „Сотворение мира“ Гайдна.
1804	*Бетховен заканчивает свою героическую симф.*	„Гусситы“ Мегюля. *Ле юер* „Барды“.			
1805	*Первая постановка „Фиделио“ Бетховена.*		Ум. Л. Боккерини.		
1806	4-я симф. Бетховена.	„Фаниска“ Керубини. (Вена). „Толедские слепцы“ Мегюля			*„Реквием“ Моцарта.*
1807	1-е исполн. 4 симф. Бетховена. Увертюра „Корилан“ Бетховена,	„Весталка“ Спонтини (Париж). „Иосиф в Египте“ Мегюля.			„Мессия“ Генделя. „Калиф Багдадский“ Буальдье.
1808	1-е исполн. 5 симф. Бетховена. 1-е исполн. 6 симф. Бетховена. Оконч. музыки к Эгмонту.				
1809	*Ум. И. Гайдн.* Род. Ф. Мендельсон. „Швейцарская семья“ Вейгля.	Ум. Н. Далайрак.			
1810	1-е исп. Эгмонта с муз. Бетховена. Род. Р. Шуман.	Н. Изуар. „Золушка“. Спонтиния директор итальянской оперы.		Род. Ф. Шопен (Польша).	
1811	Род. Фр. Лист. 1-я симф. Л. Шпора.				Месса F-dur Керубини.
1812	7 и 8 симф. Бетховена.	Буальдье. „Жан Парижский“.			
1813	*Род. Р. Вагнер.* 1-е исполн. 7 симф. Бетховена.	Ум. Э. Гретри.			„Иосиф“ Мегюля, „Христос на Елеон. горе“ Бетховена.
1814	1-е исп. 8 симф. Бетховена. 3-я обраб. „Фиделио“.				„Sanctus“ И. С. Баха.
1815	Увертюра C-dur (с фугой) Бетховена. Месса F-dur. Шуберта. „Лесной царь“ Шуберта.			Керубини в Лондоне.	„Весталка“ Спонтини. „Волшебная флейта“ Моцарта. „Фаниска“ Керубини.
1816	*Э. Т. А. Гоффман „Ундина“.*		Ум. Паэзиэлло. *„Севильский цирюльник“* Россини.		„Бельмонт и Констанца“ Моцарта.
1817				Род. Н. Гаде. (Дания).	„Бронзовый конь“ Обера.
1818	Соната Бетховена оп 106 (B-dur).	Ум. П. Монсиньи и Э. Мегюль.	Первая итал. опера Мейербера (Падуа).		
1819	Ф.-п. сонаты 109 и 110 Бетховена. Ф.-п. квинтет на тему „Форель“ Шуберта. „Зелим и Азор“ Шпора.	Ум. Н. Изуар. „Красн. шапочка“ Буальдье. „Олимпия“ Спонтини (Париж).		Род. С. Монюшко (Польша)	„Уединенный дом“ Далейрака.
1820	G-dur'ная фантазия для ф.-п. Шуберта. Спонтини переселяется в Берлин.				
1821	*„Фрейшюц“ Вебера* (Берлин).				„Победа при Витторий“ Бетховена.
1822	Ум. Э. Т. А. Гоффман. Неоконч. симф. Шуберта, окончание „Торж. мессы“ Бетховена. „Альфонс и Эстелла“ Шуберта.	Род. С. Франк (Бельгия).		Россини в Лондоне.	„Смерть Исуса“ Грауна.
1823	„Эврианта“ Вебера. „Шоссонеза“ Шпора. „Фиерабра“ Шуберта.	„Снег“ Обера.	„Семирамида“ Россини (Венеция).		
1824	*1-е исполнение 9 симф. Бетховена в Вене.*		„Il crociato in Egitto“ Мейербера (Венеция).	Лист в Лондоне.	*„Торж. месса“ Бетховена. (1-е исполнение).*
1825	Квартеты A-moll и B-dur Бетховена.	„Белая дама“ Буальдье (Париж).			
1826	*Ум. К. М. Вебер* (в Лондоне). Увертюра к „сну в летнюю ночь“ Мендельсона,	Мейербер поселяется в Париже. Увертюра „Wawerley“ Берлиоза.		Вебер в Лондоне.	„Белая дама“ Буальдье. „Волшебный стрелок“ Вебера.
1827	*Ум. Л. Бетховен.* „Зимний путь“ Шуберта.				

Ж. Вторая четверть XIX столетия.

Дальнейшее развитие романтического движения. Особый взгляд на музыкальную форму. Утончение оркестрового колорита. Зарождение большой исторической оперы во Франции. Новый фортепианный стиль. Развитие виртуозного искусства. Зарождение науки о музыке.

	Германия.	Франция.	Италия.	Англия и сев. страны.	Россия (даты первых исполн.)
1828	*Ум. Фр. Шуберт.* C-dur'ная симф. Шуберта. „Вампир" Маршнера. Единств. концерт Шуберта в Вене.	*„Немая из Портичи"* Обера (Париж). Габенек—директор Парижской консерватории.			„Дон Жуан" Моцарта.
1829	*„Исполнение Матфеевской пассии" Баха в Берлине.*	*„Фантастическая симфония" Берлиоза.* „Фра Диаволо" Обера.		Мендельсон в Шотландии.	
1830	Первое оркестровое произведение Вагнера.	„1-е исполнение фантастической симфонии" Берлиоза. Шопен переезж. в Париж.	„Анна Болэн" Доницетти.		
1831	„Papillons" Шумана.	*„Роберт диавол" Мейербера.*	„Норма" Беллини.		
1832	Симфония Р. Вагнера. „Гебриды" увертюра Мендельсона.		„Stabat mater" Россини.		Уверт. „Кориолан" Бетховена.
1833	Род. И. Брамс. „Карнавал" Шумана. „Ганс Гейлинг" Маршнера.	Ум. Л. Герольд. Беллини в Париже.			
1834	Шуман основывает „Новый муз. журнал".	„Гарольд в Италии" Берлиоза.			
1835	Мендельсон становится дирижером в Лейпциге. g ewandnaus концертов.	„Жидовка" Галеви. 1-е исполн. „Пуритан" Беллини.	Ум. В. Беллини.		6-я и 3-я симф. Бетховена.
1836	Оратория „Павел" Мендельсона.	„Гугеноты" Мейербера.			2-я симф. Бетховена.
1837	Вагнер в Риге. „Царь-плотник" Лорцинга. „Крейслериана" и „Детские сцены" Шумана.	„Черное домино" Обера. „Реквием" Берлиоза. Ум. Ж. Ф. Лесюёр.		Ум. Дж. Фильд (в Москве)	9-я симф. Бетховена. 36-й псалом Мендельсона. „Норма" Беллини.
1838	Шуман находит в Вене C-dur'ную симфонию Шуберта.	Род. Ж. Бизе. „Бенвенуто Челлини" Берлиоза (Париж).			
1839	„Ночные пьесы" для фп. Шумана.	Вагнер в Париже. „Ромео и Джульетта" Берлиоза.	Первая опера Верди (Милан).		
1840	Увертюра „Фауст" Вагнера. *Год песен Роб. Шумана.*		Ум. Н. Паганини.		„Танкред" Россини. „Лучия" Доницетти.
1841	Первые две симфонии Шумана.	„Королева Кипрская" Галеви.	„Фаворитка" Доницетти.		1-я симф. Бетховена.
1842	Шотландская симфония Мендельсона. Мейербер—генерал музикдиректор в Берлине. „Риенци" Р. Вагнера. „Двойная симфония" Л. Шпора.	Ум. Л. Керубини. Род. Ж. Массне.	„Набукко" Верди (Милан).	„Отрывки Оссиана" Гаде (Дания).	
1843	„Моряк-Скиталец" Р. Вагнера. Основание Мендельсоном Лейпцигской консерватории.	„Дон Пасквале" Доницетти.			
1844	Шуман в России.	Берлиоз знакомится с Глинкой. „Пустыня" Ф. Давида.	„Эрнани" Верди (Милан). „Васко ди Гамо.		
1845	„Тангейзер" Р. Вагнера (1-е исполнение в Дрездене).	„Осуждение Фауста" Берлиоза.	Ум. Симон Майр. Мерканданте.		„Реквием" Берлиоза.
1846	Вагнер исполняет 9 симф. Бетховена.	„Руфь" С. Франка.			
1847	*Ум. Ф. Мендельсон-Бартольди. Лист переселяется в Веймар.*	Берлиоз в России.	„Макбет" Верди.		„Пустыня" Ф. Давида.
1848	Шуман заканчивает сцены из „Фауста" и музыку к „Манфреду".		Ум. Г. Доницетти.	Ум. Ф. Шопен (Польша).	„Илья" Мендельсона.
1849	*„Тассо" симф. поэма Листа.*	„Пророк" Мейербера.	„Луиза Миллер" Верди (Неаполь).		8-я симф. Бетховена.
1850	„Лоэнгрин" Р. Вагнера в Веймаре. „Геновева" Шумана. *Вагнер публикует свои теоретические работы.* 3-я симфония Шумана.				„Ломбардцы" Верди.

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ.

Абако Э. 23.
Абель К. Ф. 86, 122, 138, 139.
Аберт Г. 121.
Агоццари А. 5, 9.
Адам А. Ш. 203.
Адлунг Я. 146.
Аламбер д-Ж. 145
Алар Д. 220.
Аллегри Г 14.
Альбони М. 198.
Альбер д'Е. 74.
Альберт Г. 96.
Альберти Д. 90.
Альбрехстбергер И. Г. 145, 149.
Альменредер И. 133.
Альфиери П. 246.
Амати Н. 18, 140.
Андерсен. 247.
Андрэ И. А. 98, 129, 134.
Анерио Ф. 14.
Анлебер д' 27.
Ариости А. 57.
Аркилеи В. 16.
Арресги Ч. 12.
Артузи Д. М. 6.

Бабби Г. 143.
Байрон 213, 241, 243, 247.
Балакирев М. 210, 215, 227.
Барр А'де 26.
Барди Д. 2.
Вассани Д. 12, 19.
Бах И. М. 65.
Бах И. С. 24, 26, 53, 63, 89.
Бах И. С. 82, 114, 137, 138, 139, 171, 234.
Бах И. Х. 65, 71, 90, 138, 139.
Бах В. Ф. 71, 86, 89, 90.
Бах Ф. Э. 71, 85, 90, 97, 136, 145.
Беккер П. 167, 168.
Бекур. 113.
Беллерман И. Ф. 246.
Беллини В. 195, 196.
Бергер Л. 230.
Бенда Л. 24, 85.
Беневоли О. 14.
Беннет В. 247.
Бем Г. 25, 67, 71.
Берио Ш. 220.
Берлиоз Г. 157, 166, 201, 216, 224.
Бернабеи Д. 14.
Берне Л. 219.
Бернс. 241.
Бьёрней Ч. 140, 146, 148.
Бертини А. 221.
Бертон А. М. 96.
Бетховен Л. 61, 72, 83, 109, 121, 126, 131, 149, 168, 177, 189, 194, 207.
Бибер Г. И. 21, 24.
Биттер Е. 62, 80.
Бишоп Г. Р. 199.
Бифурки 16.
Блазиус 114.
Боккерини Л. 88, 130.
Бомаршэ 123.
Бонончини Д. М. 12, 19, 57.
„ „ Д. В. 37.
„ „ М. А. 37, 38.
Бонтемпи Д. А. 215, 227.
Бордони Ф. 39, 143.
Боровский А. 180.
Бородин А. 166. 215, 227.
Бортнянский Д. 212.
Брамс И. 53, 157, 169, 243.
Браудо Е. 81.
Бренэ М. 62.
Брукнер А. 245.
Брунелли А. 15.
Брунетти Д. 15.
Буальдье Ф. А. 95, 190, 192, 298.
Бузони Ф. Б. 77.
Бузинелло Ф. 8.
Букстехуде Д. 24, 25, 65.
Буше Фр. 27.
Бэрман Г. И. 133.
Бэг 27.
Бэнистр 47.
Бьянки Д. 12.

Вагензейль Г. Х. 38, 87, 90, 132.
Вагнер Р. 6, 79, 105, 107, 169, 175, 183, 109 195, 200, 230, 234, 247.
Валле А'де 15.
Валлоти А. 145.
Вальтер И. 24, 146.
Вальцель О. 169.
Василевский И. 28.
„ В. 248.
Вебер А. 123.
„ Г. 244.
„ К. М. 169, 171, 175, 181, 184, 195.
„ Хр. 75.
Вегелер Ф. Г. 167.
Вейгль И. 99.
Вейнгартнер Ф. 212.
Вейссе Хр. 97.
Векман М.
Вельфль И. 132, 134.
Венсан А. Ж. 246.
Верачини А. 19.
Верди Д. 196.
Виадана Л. 3, 6.
Вивальди А. 21. 76.
Визева Т. 121.
Вик К. 236.
„ Фр. 235.
Винтерфельд К. 247.
Винтер П. 99.
Винчи Л. 32, 33.
Висконти К. 143.
Виотти Д. Б. 132, 133.
Витали Д. Б. 15, 19.
Виардо П. 203.
Виельгорский М. Ю. 247.
Вильгельми А. 103.
Вольтер 24, 41.
Вольф Г. 180, 243.
Вольф Э. 98.
Вольфрум Ф. Н. 80, 81.
Вроски К. 58.
Вьетан А 133. 220.
Вундерлих 133.

Габенек Ф. А. 166, 209.
Габерль Ф. 246.
Габриели Д. 18, 25.
Гаво Н. 88, 96.
Гаде Н. 247.
Гайдн И. 85, 99, 116, 121, 133, 138, 140, 142, 149, 153, 157, 160.
Гайдн М. 130, 182.
Галеви Ф. Э. 203.
Галилей В. 2.
Галуппи Б. 41.
Гальвани 16.
Гальяно М. 15.
Гампель А. 141.
Гаррис 147.
Гарсиа М. дель 143.
Гаслер Г. Л. 64.
Гаспарини Ф. 37.
Гассе И. А. 39. 40.
Гаузер Ф. 244.
Гаукинс Д. 146.
Гауптман М. 61, 244.
Гварнери Д. 18, 140.
Гвидо д'Ареццо 247.
Гейне Г. 175, 207, 218, 220, 224, 232.

Гейнихен И. Д. 144.
Гельдерлин Фр. 176.
Гендель Г. Ф. 20, 37, 48, 50, 53, 54, 62, 63, 78, 140, 230, 234.
Гензельс С. 248.
Гераклит 12.
Гервинус Г. 62.
Герберт М. 146.
Гербинг В. 97.
Гердер И. Г. 147.
Герольдь Л. Ж. 203.
Герстенберг И. Д. 81.
Герц А. 201.
Гесслер И. В. 132.
Гете И. В. 100, 213, 236, 241.
Гиллер И. А. 98, 139.
„ Ф. 248.
Гировец А. 99.
Глазунов А. 166, 234.
Глебов И. 248.
Глинка М. 80, 121, 129, 180, 184, 209, 215, 227, 237, 245.
Глюк Х. В. 6, 83, 98, 100, 102, 104, 109, 114, 124, 144, 171, 187.
Голицын Н. Б. 166.
Гольдберг И. Я. 71.
Гольцбауер И. 123.
Гомилиус И. 71.
Гольдони 41.
Гольдшмидт Г. 16, 49.
Госсек Ф. Ж. 94, 111, 115, 138, 140.
Гоффман Э. А. Т. 156, 157, 169, 171, 173, 183, 184, 236.
Гоффмейстер 133.
Гоцци К. 41.
Граун К. Г. 85, 89.
„ И. Г. 24, 85, 89.
Грегори Л. 21.
Гретри А. Э. М. 83, 94, 113.
Грибоедов А. 192.
Гризи Ж. 197.
Грефе Ф. 97.
Гримальди 143.
Гримм Ф. М. 97,
Гриньи Б. 78.
Гросси А. 19.
Грунский К. 101.
Гуммель И. Н. 131, 132, 230.
Гуннекер Дж. 228.
Гурлебуш К. Ф.
Гюерр М. де 43.
Гюнтен Ф. 221.
Гюльмандль Н. 139.
Гюон П. 88.

Давид Фелисьен 216.
„ Фердинанд 217, 244.
Дакэн К. 90.
Далейрак Л. 95, 111, 113, 187.
Данкла Ш. 220.
Даргомыжский А. 177, 200.
Даубе И. 145.
Дебюсси К. 104, 121.
Дёлер Т. 221.
Ден З. 245.
Девриэн Э. 234.
Демокрит 12.
Деннер Хр. 18. 141.
Детуш А. К. 46.
Джеминьяни Ф. 21.
Дженерали П. 197.
Дидро Д. 93, 103.
Диттерфсдорф К. 99, 133, 157.
Диабелли А. 132.
Доницетти Г. 193, 196.
Донт Эдв. 48.
Дорер 133.
Дорн Г. 235.
Драги А. 11, 41.
Драгонети Д. 139.
Дрейшок А. 220.
Дрезеке Ф. 240.
Дуранте Ф. 32, 34, 35, 84, 90.
Дуссек Ф. 139.
„ И. В. 132, 139.
Дювернуа Ш.
Дюка П. 104,
Дюмон А. 26.
Дюпор Ж. П. 133
„ Ж. Л. 133.
Дюни 88, 93, 113, 126.
Дюпюи Ж.
Дэпт 48.

Жадэн 96, 113.
Женэк А. 88.
Жиру Ф. 113.

Зандбергер А. 21.
Зехтер С. 245.
Зено А. 91.
Зиани А. 11.
Зилоти А. 80, 81.
Зильберман А.
„ „ Г. 142.
Зюсмайер Ф. К. 124.

Изуар Н. 95.
Иммерман К. 231.
Инджиньери М. А. 6.
Иенсен А. 243.
Иоахим И. 244.
Иомелли Н. 32,

Кавалли Ф. 1, 10, 11, 34, 37.
Кавальери Э. 15, 18.
Кальбран И. 97.
Кальдара А. 38, 78.
Кальсабиджи Р. 105.
Калькбреннер Х. 113, 221.
Камбер Р. 13.
Камбини 88, 113.
Кампра А. 46.
Каннабих Х. 84, 123.
Капуа Р. де 41, 93.
Караффа М. 197, 199.
Карасовский М. 228.
Каренин В. 248.
Кариссими Д. 12.
Кастнер И. Г. 216.
Каталани А. 197.
Катель Ш. 111, 114.
Кауер Ф. 99.
Каффио 146.
Каюсак 103.
Каццати М. 12, 18.
Качинский В. 199.
Каччини Д. 2, 3, 4, 5, 15, 18.
Квантц И. И. 133.
Кейзер Р. 50, 52.
Керлль И. К. 26, 39,
Кемпи Н. 18.
Керубини Л. 93, 109, 111, 113, 187, 189, 190, 214.
Кёхель Л. 129.
Кизеветтер Р. 146.
Киндерман Э. 24.
Кино Ф. 43.
Кирнбергер И. Ф. 145.
Клари Д. К. 37.
Клементи М. 131, 134, 139, 230.
Клиндворт К. 227.
Клайтон Т. 48.
Клопшток 107.
Кожелух А. 132.
Коласс П. 46.
Колонна Д. 12.
„ П. 37.
Коммер Ф. 246.
Конти Ф. 39.
Корганов Г. 135, 168.
Корелли А. 17, 19, 20, 21.
Корси Я. 2.
Коста М. 16.
Кох Г. 245.
Крамер И. Б. 131, 139.
Кранц И. 146.
Крафт А. 133.
Кребс И Л. 71.
Крейцер Р. 112, 132.
Кречмар Г. 11, 16, 49, 53, 62, 79, 115, 135, 157, 175, 205.
Крешентини Ж.
Кригер А. 96.
Кригер И. И. 24.
Кристофори Б. 142.
Кроль Ф. 79.
Крювелли С. 203.
Кунау И. 89.
Кунцен Ф. Л. 134.
Куперен Л. 27.
„ Ф. 27, 28.
Кусевицкий С. 80.
Куссер С. 52.
Кусмакер Э. Д. 246.
Куццони Ф. 143.
Кэри Г. 48.
Кюи Ц. 227.

Лаблаш Л. 197.
Лаборд Ж. Б. 146.
Лас Г. 47.
Лакомб Л. 217.
Ламбильот Л. 246.

Ланди С. 9.
Ларош Г. 80, 166.
Лафон В. 133.
Левасёр П 114.
„ Н. 204.
Леве К. 180, 181.
Легренци Д. 11, 14, 19.
Лейхентрит Г. 16, 62, 228.
Леклер Ж. М. 24.
Ленц В. 166.
Лео Л. 32, 34.
Леонар Т. 220.
Леопольд I. 11.
Лессинг Г. 107.
Лесюёр Ж. Ф. 113, 114, 187, 214.
Лефевр Ж. 113.
Линдлей Р. 139.
Лист Ф. 74, 79, 131, 166, 180, 207, 211, 216, 218, 219, 220, 223, 224, 225,
Литольф Г. 221.
Лобе И. Х. 245.
Логрошино Н. 41.
Локателли П. 21, 132, 136.
Лолли А. 133.
Лок М. 47.
Лорцинг Г. 184. 201.
Лотти А. 78.
Люлли Ж. Б. 29, 43, 46, 58, 87, 103.
Львов А. Ф. 33, 237.

Мазас Ж. Ф. 220.
Майзедер И. 133.
Малер Г. 121, 159.
Малибран М. 197.
Манчиони Д. В. 39.
Маранцоли М. 10.
Марини Б. 18.
Марио Д. 198.
Маркс А. Б. 245.
Мармонтель А. 106.
Марпург Ф. 97, 145.
Мартини Д. 90, 113, 146.
Маршан Л. 27.
Маршнер Г. 184.
Марчелло В. 90.
Маттесон И. 50, 52, 53, 54, 147.
Махо 36, 105.
Маццоки Д. 9.
„ В. 10.
Мегюль Э. Н. 105, 112, 138, 189, 214.
Мей Дж. 2.
Мейербеер Д. 182, 200, 202, 217.
Мендельсон-Бартольди Ф. 79, 129, 157, 169, 229, 234, 244.
Меркаденте С. 197.
Меруло Кл. 25.
Метастазио П. 34, 35, 91.
Микули К. 227.
Миланелло Т. и М. 220.
Мицл·р Л. 147.
Монсиньи П. А. 94, 113.
Монтеверди К. 6, 7, 8, 9
Мони Г. 86, 91.
„ И. 91.
Монтеклер М. П. 24, 87.
Морлакки Ф.
Мотль Ф. 128, 212.
Моцарт В. А. 61, 83, 98, 99, 103, 121, 130, 133. 138, 149, 153, 154, 171, 182, 192.
Моцарт Л. 122, 146.
Мошелес И. 244.
Муре К. 88.
Муро Ж. 92.
Мусоргский М. 215.
Муффат Георг 20, 26.
„ Готлиб 38.
Мюллер В. 99.
Мюссе А. 221.
Мютель И. 71, 89.
Мясковский Н. 166.

Нардини П. 132.
Неефе Х. 98, 149.
Неф 28.
Ней Ж. 246.
Нейком С. 130.
Нери М. 18.
Никиш А. 244.
Никколини Д. 197.
Николаи О. 185.
Никс Ф. 228.
Ниман В. 28, 228.
Ниссен Г. Н. 129, 134.
Нихельман К. 86, 97.
Ницче Ф. 169.
Новвер Ж. Ж. 143.
Нурри А. 204.

Обер Д. Ф. Э. 95, 190, 198, 200.
Обер Ж. 88.
Овернь А. 92.
Одино 93.
Одоевский В. 80, 81.
Онслоу Г. 217.
Ортиг Ж. 245.
Оттобони 36, 37.

Павези С. 199.
Паганини Н. 133, 207, 209, 219.
Палестрина 245.
Панни 16.
Парадизи П. Д.
Паскини Б. 12, 37.
Паста Д. 197.
Пасхалов В. 226.
Пахельбель И. 26, 75.
Пачини А. 197.
Паэзиелло Дж. 35, 113.
Паэр Ф. 128.
Пепуш Д. К. 139.
Перголези Дж. Б. 32, 33, 41, 84, 91.
Пери Я. 2, 3, 4, 5, 18, 107.
Перён П. 43.
Пёрсель Г. 47, 48, 57.
Персиани Ф. 197.
Пизарони Р. 197.
Пизендель И. Г. 24.
Пикандер 72.
Пистокки Ф. 143.
Питони Дж. О. 37.
Пиччини Н. 32, 34, 41.
Плейель И. 112, 130.
Пом Ж. 169.
Понте да 123.
Польети А. 26.
Порпора Н. А. 33, 34.
Порро Я. 39.
Порта Д. 57.
Потье Д.
Преториус М. 64.
Провансале Ф. 30, 40.
Прокофьев С. 166, 180.
Проске К. 245.
Прюм Ф. 220.
Пуньяни Г. 132.
Пужен А. 49, 101, 204, 205.
Пфицнер Г. 171.
Пэриш—Альварс Э.
Пьерр К. 113.
Пушкин А. 129, 193.

Равель М. 104, 227.
Равина А. 221.
Рамо Ж. Ф. 28, 46, 90, 102, 103, 104, 109, 114, 137, 140, 215, 245.
Раух Г. 24.
Ребель Ж. Ф. 88.
Регер М. 72, 79, 227, 234, 243.
Рейер Л. Э. 217.
Рейнкен Я. 25, 51, 67.
Рейтер Г. 87.
Рейша А. 217.
Рейхардт И. Ф. 98, 100, 129.
Ригини В. 129.
Риман Г. 3, 28, 75, 84, 100, 107. 144, 167, 248.
Римский-Корсаков Н. А. 80, 177, 180, 189, 215, 227.
Ринуччини О. 23.
Рис Ф. 166.
Риттер А. 28.
Рихтер Ф. К. 84.
„ Э. Ф. 245.
Риц Э. 79.
Роветтино 11.
Роде П. 114.
Роже Г. И. 204.
Розенмюллер И. 19, 21.
Розини Д. 16.
Романо А. 133.
Ромберг И. 133.
Роллан-Ромен 48, 62, 167,
Росбер А. 217.
Ростильози Д, 10.
Росси:
„ С. 8.
„ М. А. 10.
„ Л. 10.
Россини Дж. 5, 192, 195.
Рубини Дж. 197.
Рубинштейн А. 61, 157. 166, 181,

Руже-де-Лиль К. Ж. 112.
Руссо Ж. Ж. 88, 93, 96, 113, 137, 146.
Русье П. Ж.
Руст Ф. В. 79.

Саккетти Л. А. 186.
Саккини А. Н. 34, 109, 113.
Сакрати Ф. 10. 41.
Салантэн Ж. 114.
Саломон И. П. 139.
Сальери А. 108, 129, 173.
Саммартини Дж. Б. 84.
Санд Ж. 223.
Сарацини К. 15.
Сарретт Б. 111, 114.
Сарти Дж. 143.
Сарторио А. 11.
Свеелинк Я. 25.
Сен-Санс К. 79.
Сентон П. 220.
Сивори К. 219.
Скарлатти А. 12, 29, 30, 31, 38, 40.
Скарлатти Д. 56, 84, 89.
Скотти В. 196.
Скрябин А. 157, 166, 227.
Спитта Ф. 78, 80. 246.
Спонтини Г. Л. 107, 190.
Стамиц И. 84, 138.
„ А. 85.
„ К. 85.
Старцер И. 87.
Стасов В. В. 237.
Стерндаль Бенет 247.
Стефен А. 132.
Стеффани А. 56.
Страда А. М. 143.
Страделла А. 12, 21, 30. 37.
Страдивари А. 18, 140.
Строцци 41.
„ П. 2.

Тайер А. В. 167, 246.
Таккинарди Н. 198.
Тальберг С. 218, 220, 221.
Тамберлик Э. 197.
Тамбурини А. 197.
Танеев С. 80, 129.
Тартини Дж. 132.
Тассо 7.
Тейле И. 51.
Телеман Г. Ф. 50, 53, 54.
Терраделлия Д. 36.
Тески И. 85.
Титлюс Ж. 26.
Тимер И. Н. 91.
Този П. Ф. 146.
Тоди 143.
Торелли Дж. 19, 21.
Торки Л. 28.
Тоэски К. Дж.
Траэтта Т. 34, 105.
Трифонов П. 248.
Тьерсо Ж. 109, 115, 228.
Тюрк Д. Г.

Улыбышев А. 129, 134, 135. 166.
Умлауф И. 99.
Уччеллини М. 18.

Фаго Н. 32.
Фалькон М. 203.
Фарина М. 18.
Фаринелли К. Б. 58.
Фаш И. Ф. 138, 139.
„ К. Ф. 140.
Фео Ф. 32, 33.
Феррари Д. 132.
Фёрстер К. 138.
Фетис Ж. 146, 245.
Филидор Ж. Д. 93.
„ А. Д. 93, 113.
„ Ф. А. 138.
Филиц А.
Фильд Дж. 131, 139, 177.
Фишер К. Ф. 75.
Филиц А. 84.
Фимер И. К. 26.
Флейшер О. 135.
Флотов Ф. 185
Флоке 113.
Фогель Е. 16.
Фоглер Г. И. 71, 145, 182,
Фогль И. М. 174.
Фольбах Ф. 61. 62.
Фолькман Р. 243.
Фонтана Дж. Б. 18.
Форкель И. Н. 71, 72, 79, 80.
Фортлаге К. 246.
Франк В. 96.
Франк М. 51.
„ С. 215, 243.
Франц Р. 61, 243.
Фрескобальди Дж. 15.
Фридлендер М. 186.
Фридрих II. 77, 85.
Фриммель Т. 167.
Фробергер И. Я. 25, 36.
Фукс И. И. 38, 145.

Хризандер Ф. 61, 62.

Царлино Дж. 144, 244.
Цахау Ф. В. 55.
Цельтер К. Ф. 100, 220.
Цингарелли Н. А. 197.
Цумштеег И. Р. 100.

Чайковский П. И. 129, 165, 166, 216, 245.
Черветто 139.
Черни К. 157, 166.
Чести М. А. 10. 11, 38.
Чимароза Д. 35.
Чиайя 90.
Чифра А. 14.

Шамбоньер Ж. 27, 28.
Швейцер А. 79, 80, 98,
Швиндт М. 175.
Шейбе И. 71, 147.
Шекспир 62, 207, 214.
Шейдт С. 25.
Шейн И. 65.
Шелле И. 65.
Шенберг А. 100.
Шенк И. 99.
Шенкер 88.
Шенье М. Ж. 112.
Шеринг А. 16, 21, 28, 62, 148.
Шидермайр, А. 121.
Шиллингс М. 100.
Шиндлер А. 167.
Шлегель А 169.
Шлеттерер Г. 101.
Шоберт И. 122, 124.
Шопен Ф. 79, 129, 131, 180, 218, 221, 228.
Шотки Х. 133.
Штентелер К. 179.
Шпор Л. 171—173.
Шремс И. 246.
Шретер Хр. 142.
Штаден Т. 51.
Штандтор Ж. 97.
Штандтфус И. 97.
Штейбельт Д. 132.
Штейн А. 142.
Штёркель Г. 134.
Штих В. 133.
Штольц Р. 203.
Штраус Р. 100, 215.
Щтрунгк И. 55.
Шубарт Д. 147.
Шуберт Ф. 129, 131, 173—180, 247.
Шульц П. 100.
Шуман Р. 79, 100, 131, 180, 192, 195, 207, 219, 220, 224, 226, 227, 229, 230, 234, 243, 247.
Шуман Кл. 237, 238.
Шупанциг И. 140.
Шютц Г. 64, 66.

Эберль А. 134.
Эйлер Л. 145.
Эйхендорф Ф. 247.
Эккард И. 64.
Эклье Дж. 48.
Эллингер Г. 186.
Эльснер И. К. 222.
Энди д' 215.
Эрар С. 220.
Эрбуа К. д' 113.
Эрдман 69.
Эрнст Фр. 133.
Эстергази А. 117.
„ Н. 117.

Юран К. 217.
Юргенсон П. 227.

Ян О. 121, 129, 246.
Ярнович Дж. 133.

Автор убедительно просит читателей исправить следующие **замеченные им** опечатки.

Страница	Строка сверху	Напечатано	Нужно
14	20	Барнабеи	Бернабеи
„	22	влияниям	влиянием
15	4	Nouve musiche	Nuove musiche
„	25	„ „	„ „
21	17	—оится	—нится
22	17	сбор—	сборниках
„	18	La	Le
„	58	(1680	(1674
23	12	эпитета	эпитет
„	48	дивее	ливее
25	26	состоит	состоят
„	46	к	и
„	47	являют	эти являются
27	17	книг	книги
34	49	о	с
42	16	придворные	придворных
46	6	нее	главная
„	50	сосвония	состояния
„	14	Лавсе (1595—1622)	Ласе (1582—1645)
52	5	текст	тексты
„	13	гармбургской	гамбургской
„	21	Иогаина	Иоганна
„	55	концов этот	концов и этот
54	24	хого	ветхого
„	35	половине	половины
55	27	автобие	автобио
56	17	блеска	блеску
„	18	лу	ле
„	56	она	ода
„	15—16	изучение Генделя	[лишнее]
64	5	надело на музыкль-	в своем творчестве на музыкаль-
65	5	в это	в этом
67	24	в жизни	жизни в
76	7	сюитообразая	сюитообразная
83	33	методика	мелодика
87	3	предревоюционна	предреволюционная
88	30	17524	1754
89	13	мосто	место
90	47	пиреода	периода
92	18	сатиристического	сатирического
103	48	и	а
107	41	клубоко	глубоко
108	24	село	дело
111	31	духовных	духовых
112	36	Лилля	Лиль
115	44	Maxtrend	Max Arend
122	38	1700	1770

790-00

Страница	Строка сверху	Напечатано	Нужно
124	8	года воспаления	года от воспаления
126	39	(один—чудесно	(чудесно
127	7	знакомство для него тоже	знакомство тоже
129	1	В. Ригина	В. Ригини
„	8	историческое положение в музыке	историческая обусловленность музыки
„	23	(1749—1858)	(1794—1858)
„	47	(1735—1826)	(1765—1826)
136	5	Иностранные музыканты в России	[лишнее]
„	39	мелодия	мелодии
138	9	лишь витолько	лишь
139	57	это	эти
142	11	Гайдана	Гайдна
143	33	не меньшей	не меньше
144	42	исчезнование	исчезновение
145	7	созвуках	о созвуках
149	29	Велико	Великой
151	27	ня	ная
152	37	Вет	Бет
154	50	антанте	анданте
155	8	(„скерцо“ как форма)	(„скерцо“, как
162	27	квартетов	квартетов:
163	27	преподнять	приподнять
165	12	проницательным	проницательными
170	61	композиций	композиций
„	39	коровского	королевского
171	11	Вагнера.	Вагнера,
„	16	неподходящий	неподходящей
„	17	оперы, новый	оперы. Новый
172	6	тизмым	тизмам
173	27	большой	бо́льшей
„	32	последниму	последнему
„	40	7	37
174	3	напруженной	напряженной
175	6	первой горячки	брюшного тифа
„	7	мозговым переутомлением	плохим питанием
„	35	и т. д.	и т. д.)
177	2	этой	H moll'ной
179	6	варнаций	вариаций
„	27	Альфонс и Эстелла	Альфонс и Эстрелла
182	5	гольдштинском	гольштинском
183	1	концерoштюк	концертштюк
185	15	кулишки	кумушки
188	17	поеры	оперы
189	37	его	него
190	39	кругозера	кругозора
196	50	свела	свила
197	38	столетия. С	столетия, с
„	40	премьеры	премьерш
198	53	—но поверхностный	поверхностный
201	38	было	были
208	9	Похищение	Осуждение
213	53	романической	романтической
216	24	символических	симфонических
217	53	Зальта	3 альта,
218	1	вырождание	выpoжение
„	11	что	так что
„	58	1814	1840
220	15	усовершенствования	усовершенствование
„	17	1852	1752
222	34	искусство	искусстве
223	5	полской. . Варшава	польской... Варшавы
227	22	двенадцатого	девятнадцатого